

Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa
Narrativas e Visualidades

Volume 7, número 2, 2023
Edição especial
1983-2023:

*40 anos sem a presença de
Tennessee Williams*

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14883517>



Bette Davis e Patrick O'Neal em *The night of the iguana* (A noite do iguana, 1961) - Royale Theatre, Nova Iorque.

Dramaturgia em foco



Volume 7, número 2, 2023

Reitoria

Reitor

Prof. Dr. Telio Nobre Leite

Vice-Reitora

Prof.^a Dr.^a Lucia Marisy Souza R. de Oliveira

Pró-Reitor de Extensão

Prof. Dr. Michely Cristine Araújo Vieira

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Prof.^a Dr.^a Maria Helena Tavares de Matos

Pró-Reitor de Ensino

Prof. Dr. Marcelo Silva de Souza Ribeiro

Pró-Reitor de Assistência Estudantil

Prof. Dr. Clébio Pereira Ferreira

Pró-Reitor de Orçamento e Gestão

Prof. Dr. Francisco Alves Pinheiro

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

TAE M.^a Margareth Pereira Andrade

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

TAE M.^a Kilma Carneiro da Silva Matos

*Dados do corpo administrativo da universidade em dezembro de 2023, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da Univasf).

EDITORES(AS) DESTA EDIÇÃO ESPECIAL

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo
Editor idealizador

Prof.^a Dr.^a Esther Marinho Santana
Editora convidada

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Gonçalves
Editora assistente

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores
Editor-chefe

COMISSÃO EDITORIAL PERMANENTE

Editor Responsável

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores
*Universidade Federal do Vale do São Francisco**

Editores/as Adjuntos/as

Prof.^a Dr.^a Esther Marinho Santana
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli
Univ. Reg. Integr. do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo
Cia. Triptal (São Paulo)

Prof. Dr. Jucca Rodrigues
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Nayara Brito
Universidade Estadual da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Gonçalves
Universidade de São Paulo

Conselho Editorial

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Divanize Carbonieri
Universidade Federal do Mato Grosso

Prof.^a Dr.^a Irley Margarete Cruz Machado
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Lajosy Silva
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Maria Silvia Betti
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Marília Fatima de Oliveira
Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Simone Malaguti
Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Pareceristas ad hoc (2023)

Prof.^a Dr.^a Adriana Falqueto Lemos – Instituto Federal do Sul de Minas Gerais
Prof.^a Dr.^a Adriana Silva Amorim – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Anderson Trevisan – Universidade Estadual de Campinas
Prof.^a Dr.^a Angelica Micoanski Thomazini – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Angiuli Copetti de Aguiar – Universidade Federal de Santa Maria*
Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Bernardo Fonseca Machado – Universidade de São Paulo*
Prof. Me. Bruno Gavranic Zaniolo – Universidade de São Paulo**
Prof. Dr. Carlos Gontijo Rosa – Universidade Federal do Acre
Prof.^a Dr.^a Cláudia Soares Cruz – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*
Prof.^a Dr.^a Cristiane Madeira Motta – Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Daniel Soares Duarte – Universidade Federal de Pelotas
Prof.^a Dr.^a Elen de Medeiros – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof.^a Dr.^a Elizabeth Ferreira Cartaxo – Universidade Federal do Amazonas
Prof.^a Dr.^a Elizabeth Silva Lopes – Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Fabiano Fleury de Souza Campos – Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos – Universidade Estadual Paulista/ Assis
Prof. Dr. Gabriel Herkenhoff Coelho Moura – Universidade Federal do Paraná*
Prof.^a Dr.^a Graziela Maria Lisboa Pinheiro – Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Gustavo Ildebrando Curado – Universidade Anhembi-Morumbi
Prof. Dr. Ívens Matozo Silva – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*
Prof. Dr. João André Brito Garboggini – Universidade Estadual de Campinas*
Prof. Me. João Dóia de Araújo – Universidade Federal de Pernambuco**
Prof. Dr. Leonardo Bérenger Alves Carneiro – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Lígia Balista – Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Luis Fernando Viti de Freitas – Universidade de São Paulo*
Prof. Dr. Luiz Carlos Checchia – Universidade de São Paulo*
Prof.^a Dr.^a Marcela Lanis – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*
Prof. Dr. Marcelo Braga de Carvalho – Universidade Anhembi-Morumbi
Prof. Dr. Marcio Aparecido da Silva de Deus – Universidade de São Paulo*
Prof.^a Dr.^a Maria Clara Versiani Galery – Universidade Federal de Ouro Preto
Prof.^a Dr.^a Mariana Peceguini Ruggieri – Universidade Federal do Ceará
Prof.^a Dr.^a Olivia Camboim Romano – Universidade Federal do Sergipe
Prof. Dr. Pedro Theobald – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Peter Johann Mainka – Universidade de Würzburg, Alemanha
Prof. Dr. Rafael Morato Zanotto – Universidade de São Paulo*
Prof.^a Dr.^a Regiane Corrêa de Oliveira Ramos – Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Renato Gonçalves Lopes – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof. Dr. Ruan Nunes Silva – Universidade Estadual do Piauí
Prof.^a Dr.^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Dr. Robert Sean Purdy – Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Thiago Pereira Russo – Universidade de São Paulo *
Prof. Dr. Thierry Vieira dos Santos – Universidade de São Paulo*
Prof.^a Dr.^a Vanessa Cianconi Vianna Nogueira – Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Viviane Narvaes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Xênia Amaral Matos – Universidade Federal de Santa Maria*

*Universidade onde completou o doutorado

**Universidade onde completou o mestrado

Imagem da capa

Título: Bette Davis in the stage production
The Night of the Iguana (Bette Davis na
produção teatral *A noite do iguana*)

Autoria da fotografia

Friedman–Abeles Studio

Fonte

Coleção digital da The New York Public
Library Digital Collections, foto em domínio
público). Disponível em:

[https://digitalcollections.nypl.org/items/
c6b05ef9-6c73-33be-e040-e00a18064a60](https://digitalcollections.nypl.org/items/c6b05ef9-6c73-33be-e040-e00a18064a60).

Acesso em: 01 dez. 2023.

O uso de trechos de textos e de imagens é
de responsabilidade dos(as) autores(as)
que submetem à revista, estando sujeitos
às questões legais.

A autorização para tradução de textos em
língua estrangeira, caso o mesmo ainda
não esteja em domínio público, deve ser
obtida pelo(a) próprio(a) autor(a) que
submete à revista.

É permitida a reprodução parcial das
informações publicadas, desde que seja
citada e/ou referenciada a fonte
completa.

**Universidade Federal
do Vale do São Francisco**

Revista Dramaturgia em foco

Volume 7, número 2, 2023

444 p.

Semestral

ISSN - 2594-7796

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Revista.
I. Título

DRAMATURGIA EM FOCO

Av. José de Sá Maniçoba, s/n.
Centro - Petrolina - PE
CEP 56304-205

Site da revista

[http://periodicos.univasf.edu.br/index.
php/dramaturgiaemfoco](http://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco)

E-mail

revistadramaturgiaemfoco@gmail.com

Instagram

@dramaturgiaemfoco

Sumário

Apresentação Fulvio Torres Flores	viii
Editorial Luis Marcio Arnaut de Toledo, Esther Marinho Santana e Maria Clara Gonçalves	ix
Seção Artigos	01
<i>"I will march on paper!"</i> - The politics of Tennessee Williams Thomas Keith	02
Tennessee Williams e Erwin Piscator: influências, divergências e a colaboração no Dramatic Workshop Fernando Bustamante	24
The use of prestige language in Tennessee Williams's <i>A streetcar named Desire</i> Stuart Noel	43
Symbolic creatures: spirituality and evanescence in Tennessee Williams's plays and short stories Anthoullis Demosthenous	54
Dramaturgia e espaço em <i>Um bonde chamado Desejo</i> Leonardo Medeiros da Silva e André Carrico	78
"Isn't it funny what tricks your memory plays?": dramaturgical structures of traumatic memory in the plays of Tennessee Williams Bess Rowen	95
Of post-modern pre-performances: Williams's late characters and "plastic acting" Anaïs Umano	112
"their vastness draws me": Tennessee Williams and the Stendhal Syndrome, 1928 John S. Bak e Margarita Navarro Pérez	140

Ausência presente: a homossexualidade em três peças de Tennessee Williams	172
Adriana Falqueto Lemos e Johnny César dos Santos	
Conflito e drama familiar em <i>Cat on a hot tin roof</i> a partir da perspectiva de Norbert Elias de Figuração Social	190
Daniele Santos e Leandro Francisco de Paula	
Sobre terras de zinco quente: homossexualidade e propriedade em <i>Cat on a hot tin roof</i> (1955), de Tennessee Williams	211
João Victor Silva	
Proper props: circulating objects in <i>The glass menagerie</i> and <i>A streetcar named Desire</i>	232
Alessandro Clericuzio	
Trechos descartados de <i>The glass menagerie</i> para rastros de um Teatro Plástico	250
Fernanda Sales Rocha Santos	
Tennessee Williams en los escenarios de Buenos Aires	268
Catalina Julia Artesi	
O teatro estadunidense nos palcos de Londres: Tennessee Williams no Royal Court Theatre	288
Jonathan Renan da Silva Souza	
As primeiras produções das peças de Tennessee Williams em São Paulo	306
David Medeiros Neves	
O verdadeiro <i>Camino Real</i>: apontamos sobre Tennessee Williams, Elia Kazan e dramaturgia	325
Dante Passarelli	
Seção Ensaios	346
Uma Rosa para Tennessee	347
Mayumi Denise S. Ilari	
What weird meant to Williams	370
David Kaplan	

<i>"From a Cold War Liberal to a Skittish Radical, with love": Arthur Miller on Tennessee Williams</i> Thiago Russo	397
Afinidades eletivas: Tennessee Williams e Woody Allen Marcos C. P. Soares	404
<i>The very heart of my life: algumas considerações de análise sobre The two-character play, de Tennessee Williams</i> Maria Sílvia Betti	416
Seção Entrevistas	426
Entrevista com André Garolli Luís Marcio Arnaut de Toledo	427
Dados técnicos	444

A Dramaturgia em foco iniciou suas atividades em 2017 e, já no segundo ano de existência, publicou um número especial (dossiê) em homenagem aos 120 anos de nascimento de Bertolt Brecht (v. 2, n. 2, 2018). Naquele momento de guinada (ultra)conservadora – ou para ser mais preciso, profascista – em vários países e no Brasil, escrever sobre Brecht era não apenas instigante, mas principalmente necessário para se pensar os desafios no enfrentamento à “cadela do fascismo”.

Cinco anos depois dessa modesta e honesta contribuição sobre a obra de Brecht, e com o país de volta aos trilhos democráticos (ainda delicados, sabemos), a Dramaturgia em foco publica seu segundo dossiê, desta vez em memória dos 40 anos da morte do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983).

Este dossiê foi idealizado pelo Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo, pesquisador incansável da obra de Williams, com livros e vários artigos publicados discutindo a produção dramática deste que é um dos principais autores do século XX. Para a empreitada, Toledo convidou as pesquisadoras doutoras Esther Marinho Santana e Maria Clara Gonçalves, e juntos organizaram este número especial que conta com dezessete artigos, cinco ensaios e uma entrevista. O Editorial por eles escrito merece ser lido previamente aos textos do dossiê, para se entender a dimensão de Williams no cenário teatral e literário mundial.

Sobre os textos que compõem este dossiê, algumas breves notas: as análises, bem como suas fontes e referências, são de responsabilidade de seus autores e suas autoras. À medida do possível foram respeitados pedidos específicos em relação a detalhes de apresentação formal dos textos e de diagramação.

Prof. Fulvio Torres Flores
Editor-chefe



Editorial

Dossiê Tennessee Williams – vida, obra, crítica e contextos

O volume 7, número 2, da Revista Dramaturgia em Foco apresenta o *Dossiê: Tennessee Williams – vida, obra, crítica e contextos*. Em 2023, rememoramos quatro décadas da partida de Williams, tornando este dossiê não apenas uma homenagem, mas sobretudo uma reverência ao legado duradouro do autor na cena literária e teatral mundial.

Tennessee Williams, figura central do Teatro Moderno estadunidense, transcende fronteiras, sendo reconhecido como um dos mais proeminentes autores de seu tempo. Sua vasta obra se estende por contos, novelas, poesia, artigos, crônicas, roteiros cinematográficos e dramaturgia, seu trabalho mais celebrado.

No contexto brasileiro, Williams desempenhou um papel fundamental na formação de público e na consolidação do teatro na segunda metade do século XX. As encenações pioneiras do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Teatro Oficina, Teatro de Arena e pela Escola de Arte Dramática (EAD) a partir das décadas de 1940 solidificaram sua importância no país. Obras como *O zoológico de vidro* (*The glass menagerie*, 1945), *Um bonde chamado Desejo* (*A streetcar named Desire*, 1947) e *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* (*Talk to me like the rain and let me listen*, 1953) tornaram-se sinônimos de êxito comercial e desafios artísticos para atores e atrizes brasileiros, consolidando-se como suas peças mais conhecidas e encenadas nos palcos nacionais.

A narrativa singular de Williams sempre foi reconhecida como uma inovação teatral. Seu lirismo, uma referência literária e teatral, criou um emaranhado estético, nas diversas fases de sua biografia, refletindo os diferentes contextos históricos em que viveu – desde o seu primeiro conto publicado em 1929 até sua última peça, datada de um mês antes de sua morte, em 1983. Além disso, sua crítica social profunda, abordando a decadência moral do Sul dos Estados Unidos, questões de classe e complexidades políticas, oferece uma reflexão impactante sobre a condição humana e as estruturas do sistema.

O *Dossiê* abriu as portas a todas as linhas de pesquisa relacionadas a Williams, sua obra e sua biografia. A Revista recebe, nesse Dossiê, contribuições de autores estrangeiros,

proporcionando uma multifacetada gama de perspectivas e enriquecendo a abordagem acadêmica. Os artigos, ensaios e entrevista refletem uma diversidade de leituras, provenientes não apenas do Brasil, mas também dos Estados Unidos, da França, Itália, Argentina e do Chipre.

Este intercâmbio internacional tanto amplia o alcance do entendimento sobre a obra de Williams, quanto ressalta as diferentes formas de argumentação e apresentação acadêmica. Mais de cinquenta por cento da obra de Williams já publicada nos EUA permanece inédita no Brasil, justificando o esforço em trazer juízos plurais e experiências internacionais que se debruçam sobre grande parte do *corpus* de sua obra. Alguns pesquisadores e pesquisadoras foram convidados/as para compartilharem suas visões, promovendo a interação entre estudiosos/as de destaque e a comunidade acadêmica mais ampla.

As convidadas brasileiras são pesquisadoras e professoras expoentes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP): Mayumi Denise S. Ilari e Maria Sílvia Betti. Além de livros, artigos, cursos e palestras, são responsáveis pela orientação de trabalhos de conclusão de curso de graduação, dissertações de mestrado e teses de doutorado, bem como pela supervisão de estágios de pós-doutorado, voltados à obra de Williams e à dramaturgia em língua inglesa, especialmente a produzida nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha.

Considerando o legado de Williams como uma expressão artística estruturada pelo tecido sociopolítico e cultural vigente, Mayumi Denise S. Ilari abre a seção Ensaio com “Uma Rosa para Tennessee Williams”, um estudo das alterações de uma mesma história ao longo da história. O conto “Twenty-seven wagons full of cotton” e a peça posterior *27 wagons full of cotton; The unsatisfactory supper or The long stay cut short* e *Tiger Tail*; e o roteiro cinematográfico de *Baby Doll* são lidos a partir de seus subsídios para a denúncia das violências de gênero e da miséria à luz das tensões estadunidenses nas décadas de 1930-40, 1950 e 1970.

Maria Sílvia Betti, por sua vez, em seu ensaio “*The very heart of my life: algumas considerações de análise sobre The two-character play, de Tennessee Williams*”, questiona se a peça encapsula a angústia do autor em relação à sua própria obra e ao teatro, destacando a integridade teatral fragmentada e aprisionada em opacidade nessa dramaturgia pouco conhecida do autor.

Na mesma seção, Thiago Pereira Russo, da Universidade de São Paulo, apresenta em “*From a Cold War Liberal to a Skittish Radical, with love’: Arthur Miller on Tennessee Williams*” os comentários de Arthur Miller sobre as obras de Tennessee Williams e comenta sobre seu impacto no teatro estadunidense e em sua própria escrita. Ainda, Russo expõe o louvor de Miller sobre Williams, destacando sua poderosa contribuição para as ideias políticas que marcaram os dramas williamsianos.

David Kaplan, um dos autores estadunidenses convidados, é, hoje, um dos mais experientes diretores e pesquisadores de Williams no cenário global. Sua contribuição artística é vasta tanto nos Estados Unidos quanto em outros países, marcada por diversos livros, montagens de peças inéditas e a curadoria de um dos festivais mais célebres sobre o autor, realizado anualmente na cidade de Provincetown. Com seu ensaio “*What weird meant to Williams*”, Kaplan abarca obras de Tennessee Williams que estão conectadas às tramas, à estrutura e ao estilo literário dos contos publicados nos números da revista *Weird Tales* de 1927 e 1928. Raramente, no Brasil, sua obra é associada a essa revista e seu conteúdo escatológico, propiciando, assim, um material inovador para as leituras williamsianas no país.

Thomas Keith, professor de teatro da Pace University, editor das obras de Williams junto à Editora New Directions e autor de diversos prefácios, artigos e capítulos de livros a respeito do dramaturgo, abre a seção Artigos contrariando a ideia corrente de que Williams era apolítico. Em “*‘I will march on paper!’ – The politics of Tennessee Williams*”, Keith defende que, embora não seja conhecido por declarações ou manifestos, Williams tinha sua visão política particular revelada nas entrelinhas de suas peças, assim como em suas ações pessoais e públicas. Ao abordar toda a extensão da obra de Williams, o trabalho expõe um panorama que vai além das peças canônicas mais conhecidas no Brasil, o que decerto contribui para discussões mais variadas e nuançadas.

A despeito de suas fortunas críticas já extensas, as obras mais renomadas de Williams seguem estimulando e propiciando novas leituras, como demonstra o artigo “*Trechos descartados de The glass menagerie para rastros de um Teatro Plástico*”, de Fernanda Sales Rocha Santos, da Universidade de São Paulo. A partir de um material inédito em língua portuguesa, os manuscritos de Williams mantidos nos arquivos do Harry Ransom Center, em Austin, nos Estados Unidos, Santos resgata excertos não publicados na peça para compreender a noção do Teatro Plástico, uma estética jamais plenamente desenvolvida, mas ali bem delineada.

A streetcar named Desire ressurgiu no *corpus* de análise do artigo “Dramaturgia e espaço em *Um bonde chamado Desejo*”, de Leonardo Medeiros da Silva e André Carrico, da Universidade Federal de Ouro Preto, que se dedicam ao estudo das representações da espacialidade teatral neste texto dramático, sobretudo através das didascálias, e, conseqüentemente, de sua intrincada produção de sentidos.

A mesma peça ganha, para Adriana Falqueto Lemos e Johnny Cesar dos Santos, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais, ainda outra interpretação em “Ausência presente: a homossexualidade em três peças de Tennessee Williams”. Combinando-a a *Suddenly last summer* e *Cat on a hot tin roof*, os pesquisadores investigam as maneiras como as ausências de personagens homossexuais nas ações dos três títulos terminam por operar como reproduções de suas presenças, marginais e marginalizadas.

A representação da homossexualidade em *Gata em telhado de zinco quente* é também estudada por João Victor Silva, da Universidade de São Paulo, em “Sobre terras de zinco quente: homossexualidade e propriedade em *Cat on a hot tin roof*” (1955), de Tennessee Williams”. Seu argumento é que a peça vai além da mera representação dos processos subjetivos dos personagens, relacionando-a a conjunturas econômicas e sociológicas. O estudo critica as normas da sociedade que limitavam a expressão livre da homossexualidade no Sul dos Estados Unidos.

Essa mesma peça é ainda explorada em “Conflito e drama familiar em *Cat on a hot tin roof* a partir da perspectiva de Norbert Elias de Figuração Social”, de Daniele Santos e Leandro Francisco de Paula, da Universidade Federal do Paraná. Tomando a família Pollitt como uma configuração social, segundo a teoria proposta pelo sociólogo alemão, em uma dinâmica multilateral e não hierárquica de poder que se concentra em cada membro, os autores concluem que a teoria de Elias pode ser aplicada a essa instituição social, mesmo sendo um trabalho ficcional.

O artigo “O verdadeiro *Camino Real*: apontamentos sobre Tennessee Williams, Elia Kazan e dramaturgia”, de Dante Passarelli, da Universidade de São Paulo, lembrando os setenta anos da peça *Camino Real*, aponta características formais e temáticas que sinalizam a sua contemporaneidade. Além disso, Passarelli analisa criticamente o processo de sua encenação, por Elia Kazan, na Broadway em 1953.

A obra williamsiana mostra-se igualmente rica quando colocada em perspectiva comparada. Fernando Bustamante, da Universidade de São Paulo, explora em “Tennessee

Williams e Erwin Piscator: influências, divergências e a colaboração no Dramatic Workshop” a relação e os debates entre o dramaturgo estadunidense e o diretor alemão. O pesquisador faz reflexões sobre as influências do pensamento e da prática teatral de Piscator sobre Williams, bem como a maneira como estas são ressignificadas.

Ao propor uma comparação do trabalho de Tennessee Williams e do cineasta Woody Allen, em “Afinidades eletivas: Tennessee Williams e Woody Allen”, Marcos César de Paula Soares, da Universidade de São Paulo, elabora uma análise breve do filme *Blue Jasmine*, que retoma temas e formas da peça *A streetcar named Desire*, confrontando-os com a matéria histórica contemporânea.

As produções de Williams encorajam não apenas olhares para o texto, mas também para a história e a historiografia das artes da cena. Em “O teatro estadunidense nos palcos de Londres: Tennessee Williams no Royal Court Theatre”, Jonathan Renan da Silva Souza, da Universidade de São Paulo, apresenta um panorama das diversas montagens de peças do dramaturgo estadunidense pelo célebre Royal Court Theatre, em Londres, e suas conexões com o projeto de renovação dos palcos britânicos empreendido pelos membros do teatro londrino.

Por sua vez, David Medeiros Neves, da Universidade de São Paulo, destaca em seu artigo “As primeiras produções das peças de Tennessee Williams em São Paulo” as estreias das peças de Tennessee Williams na capital paulista entre 1948 e 1964, analisando suas fichas técnicas, recepção crítica, impacto nas carreiras de artistas locais e a influência duradoura na estética teatral e narrativa dramática da época, e, ainda, evidenciando o papel crucial de Williams na cena teatral brasileira moderna.

Já Catalina Julia Artesi, da Universidad de Buenos Aires, em sua contribuição em língua espanhola “Tennessee Williams en los escenarios de Buenos Aires”, traz outra revisão panorâmica das principais produções das obras mais famosas de Williams encenadas na capital argentina, desde meados do século XX até 2023. Artesi destaca seus realizadores e expedientes que permitem compreender o contexto da encenação, examinando a extensão de sua influência na cena argentina e a sua atual relevância.

“The use of prestige language in Tennessee Williams’s *A streetcar named Desire*”, de Stuart Noel, da Auburn University, apresenta a dualidade entre ilusão e realidade através da personagem Blanche DuBois. A análise concentra-se na luta entre verdade e beleza, revelando a habilidade de Williams em personificar o declínio artístico e existencial por meio da linguagem, enquadrando-a como uma projeção parcial do próprio autor.

“Of *post-modern pre-performances: Williams’s late characters and ‘plastic acting’*”, de Anaís Umano, da Université de Lorraine, propõe uma reflexão sobre a responsabilidade do ator diante dos desafios apresentados pelas obras finais (*late plays*, escritas entre 1962 e 1983) de Williams, que subvertem radicalmente a ordem realista hegemônica com que suas obras têm sido lidas. Sendo assim, expõe o imaginário novo e pós-moderno desses textos, examinando suas implicações práticas.

Também estabelecido no contexto francês, John Bak, da Université de Lorraine, e Margarita Navarro Pérez, da Universidad de Castilla-La Mancha, exploram, em ““their vastness drowns me’: Tennessee Williams and the Stendhal Syndrome, 1928”, os embates que Tennessee Williams enfrentou na juventude com questões de saúde mental, especialmente durante sua viagem à Europa em 1928. Bak e Pérez as interpretam sob o prisma da Síndrome de Stendhal, doença relacionada a sintomas psicossomáticos após a exposição a obras de arte, para explicá-las, mostrando, assim, suas implicações profundas na composição dramaturgica e na compreensão de experiências distópicas sobre essa viagem, e na obra williamsiana como um todo.

A pesquisadora da Villanova University, Bess Rowen, em ““Isn’t it funny what tricks your memory plays?’: dramaturgical structures of traumatic memory in the plays of Tennessee Williams”, expõe como a memória traumática de Tennessee Williams tem servido como um molde para suas peças, a partir das experiências da criação da personagem Tom Wingfield, de *The glass menagerie*. Rowen demonstra como a memória tem contribuído para a lógica interna das peças, oferecendo *insights* valiosos para as encenações de suas obras.

Alessandro Clericuzio, da Università degli Studi di Perugia, debruça-se também sobre *The glass menagerie* e ainda sobre *A streetcar named Desire*. No artigo “Proper props: circulating objects in *The glass menagerie* and *A streetcar named Desire*”, examina a materialidade cênica de ambas as obras, e como determinados objetos dos cenários e figurinos evocam e refletem dinâmicas de poder e a profunda desigualdade de gênero da sociedade estadunidense dos anos 1940.

Em um prisma metafísico, Anthoullis Demosthenous, do Ministério da Educação do Chipre, utiliza-se de *Suddenly last summer*, *The night of the iguana*, *The milktrain doesn’t stop here anymore* e do conto “The malediction” para pensar acerca das relações entre animais, bestas míticas e criaturas simbólicas com a caracterização anímica das personagens williamsianas em seu artigo “Symbolic creatures: spirituality and evanescence in

Tennessee Williams's plays and short stories".

Finalmente, na seção Entrevistas, Luis Marcio Arnaut de Toledo, da Universidade Estadual de Campinas, documenta uma interlocução elucidativa sobre dramaturgia, direção teatral e interpretação com o ator, diretor e encenador André Garolli. O renomado artista comenta a respeito de Williams, sua visão particular sobre a obra do autor estadunidense e como tem trabalhado essa dramaturgia, tanto como ator quanto encenador, em espetáculos bem-sucedidos junto ao público e à crítica em São Paulo.

Ao lançar esse Dossiê, a Revista Dramaturgia em Foco não apenas presta homenagem a Tennessee Williams, mas também visa fomentar um diálogo internacional, unindo pesquisadores de origens variadas em torno de seu legado. Que este volume conduza a novas reflexões, debates e descobertas sobre as tantas contribuições de Williams para a dramaturgia mundial.

Agradecemos a todos e todas os/as pesquisadores/as e colaboradores/as que tornaram este *Dossiê* possível e esperamos que os leitores desfrutem desta oportuna exploração do universo das obras de Tennessee Williams.

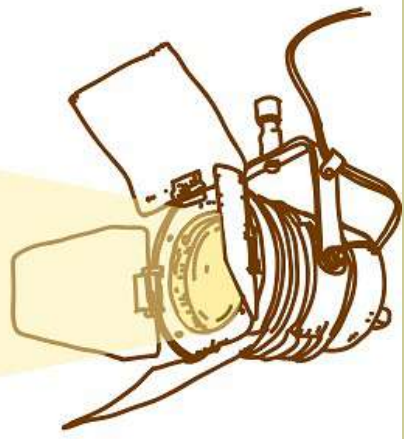
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo
Editor idealizador

Profa. Dra. Esther Marinho Santana
Editora convidada

Profa. Dra. Maria Clara Gonçalves
Editora assistente

Dezembro de 2023.

Dramaturgia em foco



Artigos



"I will march on paper!" – The politics of Tennessee Williams

"Marcharei no papel!" – A política de Tennessee Williams

Thomas Keith¹

Abstract

The article explores the political dimensions in Tennessee Williams's body of work, elucidating how social and power dynamics can be found in his literary compositions, with special attention to his theatrical productions. Although not overwhelmingly considered a political writer, Williams's values and beliefs are evident in his private and public life. Raised in a Southern Democratic family, he voted for the socialist candidate in 1932, identifying with socialism throughout his life. A renowned playwright, Williams had various political involvements during his career. Instead of clear political affiliations, he expressed an affinity for bohemia. After achieving success, he continued to criticize post-war United States, corruption, and racism in the South. Avoiding direct approaches, he preferred complexity, emphasizing ambiguity in human relationships and incorporating political nuances into his works.

Keywords: Political positioning; American Drama; Biography.

Resumo

O artigo explora as dimensões políticas na obra de Tennessee Williams, elucidando como dinâmicas sociais e de poder podem ser encontradas em suas composições literárias, com especial atenção às suas produções teatrais. Apesar de não ser considerado hegemonicamente um escritor político, os valores e crenças de Williams estão evidentes em sua vida privada e pública. Criado em uma família democrata no Sul, votou no candidato socialista em 1932, identificando-se com o socialismo ao longo da vida. Renomado dramaturgo, Williams teve vários envolvimento políticos durante sua carreira. Mesmo sem afiliações políticas claras, expressou afinidade com a boemia. Após o sucesso, continuou criticando os Estados Unidos do pós-guerra, a corrupção e o racismo no Sul. Evitando abordagens diretas, preferiu a complexidade, destacando a ambiguidade nas relações humanas e incorporando nuances políticas em suas obras.

Palavras-chave: Posicionamento político; Dramaturgia estadunidense; Biografia.

¹ Thomas Keith has edited the Tennessee Williams titles for New Directions Publishing since 2002, he received his MFA from Ohio University, and is currently an associate adjunct professor at Pace University, New York. He is the co-editor of *The luck of friendship: letters of Tennessee Williams and James Laughlin* and the author of *Robert Burns's life on the stage*. Keith's writing is also published in *American Theatre*, *The Gay & Lesbian Review*, *The Oxford companion of Robert Burns*, *Modern American drama*, and *The Tennessee Williams Annual Review*. E-mail: telliotk@gmail.com.

The idea that Tennessee Williams's work was apolitical is one of those canards meant to make great artists neutral in the world according to a willfully shallow measure that seeks to disconnect all art from the world – especially great art . . . To say that Tennessee Williams's work is apolitical is to be ignorant of what politics is – or to lie.
Amiri Baraka (2011b, p. 40)

I'm an anarchist. I belong to no party. I belong to no race but the human race.
Tennessee Williams (Hartman, 1982, p. 1)

If one is looking for political statements, manifestos, or polemical arguments from Tennessee Williams, some digging is required. However, once you begin to look for the politics embedded in his creative writing, especially his plays, it becomes clear how integral politics are to a deeper understanding of Williams and his work. Political views can also be tracked in Williams's private and public actions, but rarely as overt demonstrations of ideology; they tend to be decisions based on his personal morality and relationships, and his navigation of times and events.

By most measures, Williams is not considered a political writer *or else* he is considered to be someone who was decidedly apolitical at best. If one follows a dictionary definition of politics, this is true: "The activities associated with the governance of a country or other area, especially the debate or conflict among individuals or parties having or hoping to achieve power" (Han; Demircioglu, 2016).

The belief that Tennessee Williams was not a political writer nor a political person by that definition is not a controversial idea.² However, in addition to gaining power and governing, another essential aspect is the reason why a person aspires to the use of such power. Or, as in Williams's case, when an artist does not aspire to a position of power or the use of power, one might ask how that artist's values, beliefs, and morals inform both their private and public creative lives. This is important in the case of Williams because he has never been considered a political writer in either popular culture or academia.

According to biographer Lyle Leverich, the Williams family were Southern Democrats who backed Roosevelt. However, in the presidential election of 1932, when he was twenty-one, Williams voted for Socialist candidate Norman Thomas – the first and

² Williams showed almost no concern for political campaigns, parties, or governance, with the exception of when, out of loyalty and his own sense of decorum, he half-heartedly supported his brother Dakin's multiple runs for U.S. Senator from Illinois and one run for Governor. Asked during an appearance on The Dick Cavett Show, April 7, 1972, if he was interested in politics Williams replied, "I'm interested in my brother's politics, yes. Yes, I'm interested in . . . everyone has to be interested in politics, [muffled] I guess."

last time he cast a vote – and identified with socialism for the rest of his life. His political conscience forged in the midst of the Great Depression, Williams did not care for Franklin Roosevelt and his New Deal (Leverich, 1995, p. 136-137).

When Williams began to write for a local St. Louis theater group called The Mummies in 1936, he encountered quite a few members of the group who were communist. The Mummies was essentially a St. Louis Labor Theater, devoted to the dramatization of left wing causes and social justice.³ The founder of The Mummies, an actor and director named Willard Holland, told a St. Louis reporter in 1936, “we are interested in original plays, along the so-called, although it is not a good designation, propaganda line, if they express community thought and tendencies” (Warren, 1936, p. 40).

Williams wrote a tribute to the audacity, creativity, and wild spirit of The Mummies in his 1948 essay “Something Wild . . .” that expounded upon the importance of such renegade, non-commercial community theater – one of very few instances his writing broached overt political commentary. Toward the end of the essay, Williams describes an atmosphere in which America is threatened by totalitarianism while acting in a reactionary way against Communism and Fascism. The original House Un-American Activities Committee (HUAC) was already quite busy and could “descend[s] like a ton of bricks on the head of any artist who speaks out against the current of prescribed ideas.” Williams pivots to a declaration that the democratic impulse runs counter to “the police state” and “all forms of controlled thought and feeling. . . ,” that was exemplified by the non-conformity of community theater. Williams cautions the reader to not defend oneself against totalitarian behavior by imitating it. He then compares outsider artists and bohemians with biological mutations, i.e., freaks, and calls for “more freakish behavior.” “Maybe ninety percent of the freaks will be just freaks, . . . getting nowhere but into trouble. Eliminate them, however – bully them into conformity – and nobody in America will ever be really young anymore and we’ll be left standing in the dead center of nowhere” (Williams, 2009, p. 43-47).

Williams’s experience with the Mummies did not overtly affect his political behavior or identity in the traditional sense. While he socialized with the Mummies, he

³ For more history and context about The Mummies, see Tom Mitchell’s “Tennessee Williams and the Mummies of St. Louis: the birth of a playwright. *The Tennessee Williams Annual Review*, New Orleans, p. 91-104, 2009.

was disinclined to join the Communist Party to which many of them belonged. Writing in his journal, Williams said: “There’s just a natural uncongeniality between me and that bunch. They are professional ‘againsters’! I don’t believe in that stuff. It’s not necessary to be against everything else in order to be for Communism. They seem to think it is” (Williams, 2006, p. 65). However, Williams continued to identify with socialism for the rest of his life. When asked about his politics in a 1976 interview, Williams’s response was consistent: “You want me to give you a straight answer? I loathe Communism. Let’s put it that way. Because it’s repressive. It’s particularly repressive to that which I live by and for, which is creative work. Writing especially. And it’s repressive racially, we know that. And I don’t like bureaucracy in any form. I think the ideal society, the ideal government will someday be an enlightened form of socialism” (Tennessee..., 1976).

Williams’s values, as reflected in his actions, include a sympathetic visit to Ezra Pound in St. Elizabeth’s, the psychiatric hospital in Washington in 1957, and likely signing a 1956 petition to President Eisenhower in favor of the poet’s release (Williams; Laughlin, 2018). Pound had been arraigned on charges of treason and hospitalized in 1945 upon his return from his self-imposed exile in Italy where his antisemitic, anti-American radio broadcasts during WWII had angered many Americans as well as the State Department. Later, in 1964, Williams signed a deposition he wrote himself, addressed to the U. S. Court in the Southern District of New York as a character witness on behalf of Julian Beck and Judith Malina, founders of the Living Theatre, when they were being held by the government on charges of tax evasion (Affidavit..., 1964).

At about the same time that a Broadway touring production of *The glass menagerie* opened in Washington, D. C., picketing by the Committee for Racial Democracy commenced in early 1947 against the National Theatre in Washington after it became headline news that a local law prohibited Black people from attending theaters along with white patrons. The Committee also attempted to secure the Belasco Theatre in Washington so that it could become an “anti-Jim Crow” performance space, however they were not successful. Most leaders in the arts remained silent on the subject, however Ingrid Bergman, who was touring in Maxwell Anderson’s *Joan of Lorraine*, “objected strenuously” to playing under those circumstances, as did Anderson. Williams could easily have withheld his opinion about the controversy, but he did not. “I want to state that I have protested bringing *The Glass Menagerie* into Washington, but have no legal power to

prevent it. I can only express my humiliation that a play of mine should be denied to Negroes in the nation's capital. Any future contract I make will contain a clause to keep the show out of Washington while this undemocratic practice continues" (The Alabama..., 1947, p. 7).

In May of 1948, when Williams's agent Audrey Wood sent him a request from a Black theater company (possibly from Howard University) that wanted to produce *The glass menagerie* in Washington and then take it on tour, he was traveling in Italy. Williams responded with a telegram from Rome that read: "HEARTILY APPROVE NEGRO COMPANY MENAGERIE. TELL MARGO WILL MEET HER IN AIRPORT LOVE." Color-blind or cross-racial casting – what is now sometimes referred to as "non-traditional casting" (though quite different from multiracial casting) – was rare prior to the late 1960s, with the exception of certain productions of Shakespeare. Cross-racial casting was a bridge too far for most playwrights of the 1940s and 1950s. The blind part of "color-blind casting" was the failure to acknowledge, either in adjustments to the text or direction, the casting of a person of color in a role written for a white person, which tend not to resonate naturally with twentieth century plays in which Black actors play roles written for white actors. This was most accepted and done on Broadway in the 1960s and '70s in commercial productions, such as an all-Black Broadway cast of *Hello Dolly* that featured Pearl Bailey in the lead role. It is interesting then, that in 1958 when a proposed all-Black cast production of *A streetcar named Desire* starring Sidney Portier as Stanley was being planned for New York (though never realized), it was reported that Williams "[i]n giving permission for the production . . . also okayed some changes of dialogue to fit the Negro characters" (Jones, 1958, p. 30).

In spite of the fact that he was known to the U. S. government as a successful left-leaning homosexual American playwright, Williams was not called before the House Un-American Activities Committee (HUAC) that had been routing out suspected Communists in Hollywood and the U. S. Government since 1938. If that weren't enough, in the file kept on Williams by the FBI, evidence was cited of Williams's questionable associations because he was on the Board of Trustees of Erwin Piscator's Dramatic Workshop, which was suspected at that time of being a Communist front (Williams, 2004, p. 361).

Dozens of writers, actors, and directors were called to testify before HUAC – including playwrights Lillian Hellman, Irwin Shaw, Norman Rosten, Arthur Miller,

Arthur Laurents, William Inge, Garson Kanin, Marc Connelly, Clifford Odets, Abe Burrows, Paul Green, and Bertolt Brecht – yet Williams was overlooked or ignored. After committee member Senator Joseph McCarthy became the most vituperative, demagogic anti-Communist voice in America, HUAC began to receive greater attention. Perhaps most notorious was the testimony in April of 1952 by Williams’s closest collaborator, director Elia Kazan, who later gave the names of Group Theatre members who had once belonged to the Communist Party in the 1930s. Widely criticized and openly shunned for decades because of that decision, Kazan would later write that the “most loyal and understanding friend I had through those black months was Tennessee Williams” (Kazan, 1988, p. 495). It doesn’t seem plausible that even if the HUAC knew of Williams’s loyalty to Kazan it would have affected their decision not to call him.

About the following decade of social and political upheaval in America, Williams told an interviewer, “The Sixties was no good for me . . . everything went to pieces. I told Gore Vidal that I didn’t remember a thing about the Sixties – that I thought I had slept through them,” when in reality he was overwhelmed by drugs, alcohol, and grief (Devlin, 1986). After the death of his life partner Frank Merlo in 1963, he became more addicted to benzodiazepines and alcohol, at the same time receiving regular injections that included animal hormones, enzymes, human placenta, painkillers, steroids, and amphetamines from Dr. Max Jacobson, known in popular culture as Dr. Feelgood. Patients taking this cocktail were cautioned not to combine it with alcohol. The sustained use of alcohol, the injections, and other drugs caused debilitating bouts of exhaustion, blackouts, confusion, and paranoia, all of which led to Williams’s brother Dakin having him committed to the psychiatric division of Barnes Hospital in St. Louis for almost three months in late 1969. Going cold turkey in Barnes led to heart attacks and strokes while Williams was institutionalized, but afterward enabled him to come out of the experience more lucid and productive for the last dozen years of his life (Williams; Laughlin, 2018, p. 222).

Williams broke a self-imposed rule of not speaking publicly about politics when he agreed to participate in the People’s Coalition for Peace and Justice rally at the Cathedral St. John the Divine in New York City December 7, 1971. The People’s Coalition, referred to at the time as “The Movement,” was a merger of all the major anti-war groups brought together by Dotson Rader, who organized the evening and recruited Williams to be part of it. The event was later described in the press as a victory for Richard Nixon – who had

publicly and strategically just promised to end the American war in Viet Nam – in his goal to destroy “the previously powerful support behind the anti-war movement” because the rally ended in chaos and controversy (CBS, 1972). The slogan for the rally was “Remember the War,” and it was advertised as featuring Norman Mailer and Tennessee Williams. Also appearing before the audience of approximately five thousand were luminaries of the left Gore Vidal, Gloria Steinem, Julian Beck, Ossie Davis, Charles Mingus, Willem de Kooning, Jules Feiffer, Susan Sontag, Ruth Ford, Nat Hentoff, and activist for nonviolent change David Dellinger.

Following some singers and speakers, the actress Ruth Ford introduced Williams, who came to the podium and spoke extemporaneously, at least initially:

As I came in, it appeared to me that there were great reverberations. And as a theater man, I'm very concerned about the acoustics. I hope . . . I don't care whether you hear me or not, but I trust that you heard Mr. Dellinger. Mr. Dellinger, I'm still, you know, a novice. Now, Mr. Dellinger has probably preempted all the statistics which I have come here provided with. They are statistics about the dead and the casualties of both sides. All sides in the present war. Which is now of course being followed by a successive war. Which will be equally unsuccessful. I'm a bit old for marching in the streets. [*sounds of protest from the crowd*] I am. [*even louder protest*] I know what I'm able to do. [*the crowd sound lessens*] I will march on paper! [*the crowd erupts in applause and cheering*] (CBS, 1972).

These are some of the statistics Williams offered: 54,000 American deaths; in North and South Vietnam, Laos, and Cambodia over a million deaths, mostly non-combatants; 400,000 wounded American “boys.” He then went on to ask, “And when does it stop? By whose secret schedule? Does this mass slaughter end [and] the shamelessly criminal war stop? Will it be only when another war begins? (And one *is* begun.) What does a military industrial system depend upon? Where is Kilroy's way out?” (CBS, 1972).

Discord arose during the proceedings in response to a reading by Beverly Bentley and Rip Torn of Norman Mailer's anti-war play *D. J.*⁴ At a certain point, the obscene language in the play offended Williams who, along with many other people, walked out of the cathedral. Responding to questions on his way out, Williams said, “It's hurting the Bishop who gave us the church. And it is hurting The Movement to bring the gutter into it.” Williams's beloved maternal grandfather was an Episcopalian minister. When asked if the evening was successful Mailer replied, in part, “Uh, except for Tennessee Williams

⁴ Originally titled *Why are we in Vietnam?* after Mailer's 1967 novel of the same name, the play contains extreme vulgarity and, according to scholar John Bak, homophobic slurs.

who walked out of the play. . . I'm in shock about it . . ."

Speaking before a CBS camera afterward, Williams continued: "It's a desecration of The Movement. The Movement must have nobility. And decency. and I'm not talking about language. I'm talking about an attitude toward human beings. Which was absent in that play. Which was a desecration of humanity. . . ." Bill Barnes, then Williams's agent at ICM, observed, "Here you are in a cathedral, which should be handled with respect. And there was such dignity. It was so elevated . . . All of the sudden Norman Mailer came up and it was like using a toilet." Composer Burt Shevelove, who also walked out, chimed in: "We all know it was just dreadful, selfish, it was indulgent, it was personal. He wasn't part of a cause. He was selling himself just so that Norman Mailer's name would appear . . ." (CBS, 1972).

Though no transcript of Williams's speech is extant, he published a related essay the following month in Harper's Bazaar titled "We are dissenters now," which is comprised primarily of a series of rather tepid anecdotes about the origin of Tennessee as his first name, his time in Acapulco in the summer of 1940, an English actress receiving a backstage visit from a Bulgarian actor, and his sister Rose (Williams, 2009, p. 160-164). There are general mentions of raising one's voice against wars and injustice, and of faith in humanity, but no mention of the rally at St. John the Divine or the conflict in Viet Nam. Williams did express his feelings about the event in an angry letter to Dotson Rader: "I avoided all affiliations of a political nature all of my life till I met you, and I'm going to avoid them totally from now on." (Lahr, 2014, p. 528). And he did.

Another controversy arose in the press when Williams joined Vanessa Redgrave onstage for an event in Boston April 30, 1982. Redgrave was originally scheduled to narrate *Oedipus rex* for the Boston Symphony Orchestra April 15-17, but the management cancelled her appearance, citing public safety concerns and "circumstances beyond our control." Presumably the real reason was the threats received because of Redgrave's continued outspoken support of the Palestine Liberation Organization, which was dedicated, among other things, to the destruction of Israel. Redgrave filed a \$5 million lawsuit for breach of contract but was unsuccessful in court (The Boston..., 1982, p. 129). As she was persona non grata in New York and Hollywood, any association with Redgrave at that time was considered suspect. When Redgrave organized an alternative event for April 30 sponsored by the National Association of Arab Americans, she invited

Williams to participate, which he did. In response to objections from agents at International Creative Management – who were “appalled when I read with Vanessa Redgrave” (Hartman, 1982, p. 1) –, Williams wrote a letter to the company president Milton Goldman that began, “Because of my true affection and respect for you, I want to explain in detail the choice that I made in appearing at the Vanessa performance in Boston.” Williams then went on to explain his veneration of and admiration for Redgrave as “the greatest actress in the English-speaking theatre of our time,” that his interest was purely artistic, and that Redgrave was “somewhat put off by my lack of interest in certain political matters – in fact, my profound ignorance of them.” Williams detailed that lack of knowledge in the areas of Redgrave’s politics, and then wrote:

In all my life, Milton – seventy-one years of it – I have never signed a paper except a professional contract. Belong to no political party. In fact I have only registered to vote once in my life, when I first came of age. Now I want to capitalize this statement because I think it deserves to be so emphasized. – FOR AN ARTIST THERE IS NO RACE EXCEPT THE HUMAN RACE.
. . . I am not interested in her party nor any party now existing. But I am profoundly committed to the theatre of which she is a flaming heart.⁵

William later declared in an interview, “I’d never write a political play. What a tiresome subject. No writer has ever affected the flow of history, which just moves along its course” (Hartman, 1982, p. 16). Perhaps the playwright was thinking of agitprop theater meant to sway hearts and change history, which he came close to in his early full-length plays dealing with issues of social justice.

The genesis of Williams’s early social justice plays came in the autumn of 1936 when he was asked to write a curtain raiser for The Mummer’s upcoming production of Irwin Shaw’s anti-war play *Bury the dead*. Flattered by the invitation and excited at the prospect of having his work onstage, Williams came up with *Headlines*, which by most accounts (no script has survived) was akin to “The Living Newspaper” that had its origins in Europe and was later developed at Hallie Flanagan’s Federal Theatre Project – a series of images and shouted headlines engaging political issues of the day.

⁵ Unpublished letter to Milton Goldman, May 2, 1982, New Directions editorial files.

When Holland next requested a full-length play, Williams gave him *Candles to the sun*, a play he had been drafting since 1935, about the working conditions of Alabama coal miners, and the strike organizer rallying them; The Mummies produced it in March 1937.

In the way that young painters study and initially imitate the great masters, in his first full-length plays Williams absorbed the influences of playwrights of the 1930s. The demand for social justice and ambitious use of phonetic speech and jargon in *Candles to the sun* appear to be inspired in part by Clifford Odets. *Candles* received positive reviews from the local press, including Colvin McPherson of the *St. Louis Post-Dispatch*: “It stands on its own feet. Its characters are genuine, its dialogue of a type that must have been uttered in the author’s presence, its appeal in the theater widespread” (MacPherson, 1937, p. 31). According to Williams’s friend William Jay Smith who attended the opening night performance, “When to thunderous applause, loud cheers, and resonant foot stomping the full cast gathered for numerous curtain calls, they suddenly burst out singing ‘Solidarity Forever.’ The celebrated union anthem . . . gave the play an aura of propaganda” (Smith, 2012, p. 33). It is notable that in his review Reed Hines of the *St. Louis Star and Times* observed: “Lobby critics immediately dubbed it a ‘propaganda’ play, but [it] is not that . . . Only the fact that it is concerned with coal miners who strike gives it the tone of a propaganda play” (Hynds, 1937, p. 23).

In November 1937, The Mummies produced Williams’s second full-length play, *Fugitive kind*, which is set in a St. Louis flop house populated with radicals, writers, artists, mobsters, G-men, a hobo, an orphan, and Jewish characters, all caught in the upheaval of the Great Depression. It is arguably Williams’s most overtly political play, though it was not as well received as *Candles*, in part because Williams was already studying at the University of Iowa when *Fugitive* went into rehearsals. As Williams scholar Allean Hale has pointed out, the tone and content of *Fugitive Kind* were influenced by Robert E. Sherwood’s *The petrified forest* and Maxwell Anderson’s *Winterset*, and the play owes a debt to Maxim Gorky’s *The lower depths*, albeit with an array of distinctly American character types from the 1930s (Williams, 2001, p. xi-xxi).

Williams described his third full-length play, *Not about nightingales*, as the most violent and horrific he ever wrote. Given an assignment by his professor at the University of Iowa to write a play inspired by a true story from the newspapers, Williams chose an article about prisoners in Pennsylvania who were roasted alive in a boiler room used for

punishment. *Nightingales* owes much to prison films of the 1930s, especially *The big house* (1930), which also has a main character named Butch and dramatizes a prison strike. *Not about nightingales* was not produced during the playwright's lifetime but, after a 1998 London premiere, it opened on Broadway nearly sixty years after it was written and was nominated for a Tony Award for best play of the 1999-2000 season. *Nightingales* shows the influence of Eugene O'Neill and William Saroyan, among others. Reviewers of the premiere productions often showed surprise that Williams had ever written any play that could be considered "political."

In these three early plays Williams tried his hand at social justice plays because he had been invited to write for a political theater company, not because agitprop or "propaganda" was his ambition or his interest. Yet, he was and remained sympathetic to the outsiders of life and always considered himself an outsider; it was from that perspective he wanted his work to be meaningful, to make an impact. Williams made clear on multiple occasions that he didn't want to be identified with an ideology, political party, or a single cause, so the politics in his plays after the 1930s were almost always indirect, ambiguous, or rooted in the humanity of the characters, but were never the primary subject of a play. Williams's oblique politics addressed "the eternal conflict between the cruel rulers of an indifferent world and the tender creatures, crushed but noble in their allegiance to beauty and kindness, that must try to survive in it" (Isherwood, 1999). As early as 1938, Williams began to experiment with writing a "Great American Play," just as writers of the previous generation – Sinclair Lewis, Thomas Wolfe, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, and others – were determined to write the "Great American Novel."

Williams's impulse to write an epic story during this period is evident in multiple drafts housed at the University of Texas's Harry Ransom Humanities Research Center [HRC] in Austin; these include the titles *The spinning song*, *The paper lantern: A dance play for Martha Graham*, and *Daughter of the American Revolution*. In these unrealized works, Williams tried out ideas and scenarios that later found their way, albeit transformed, into *The glass menagerie* and *A streetcar named Desire*.

By late 1939, Williams had completed the first draft of what would eventually become *Battle of angels*. Produced by the Theatre Guild in 1940, *Battle* was his first commercial production and his first commercial failure, closing out-of-town in Boston prior to the Broadway opening. *Battle of angels* has everything in it but the kitchen sink – it

is a potpourri of motifs, themes, metaphors, and plots. A later incarnation of *Battle*, heavily rewritten and originally produced on Broadway in 1957, is a separate and distinct play, *Orpheus descending*. The plot of *Orpheus* hinges on the explosive politics of race in the American South and is centered around a woman, Lady, whose father was a Sicilian immigrant and bootlegger during Prohibition who made the mistake in rural Mississippi of selling liquor to Black people. As a result, his vineyard was burned down and he was murdered by a mob fitting the description of the Ku Klux Klan. *Orpheus* was considered at the time a modest failure, which, as Martin Sherman has pointed out, Brooks Atkinson of the *New York Times* called “one of Mr. Williams pleasantest plays” in his opening night review (Williams, 2012, p. 1). What is jaw-dropping in hindsight is that the overt racial politics in *Orpheus* were essentially ignored. Not only did the character of the bohemian Carol Cutrere deliver a monologue about protesting “the gradual massacre of the colored majority” (Williams, 2012, p. 34) by pellagra and starvation when the army worm and boll weevil destroyed the cotton crops, and when Willie McGee was wrongly executed after being wrongly accused of raping a white woman, but the leading male character, Valentine Xavier, is threatened with a variation on the well-known threat made to Black men in the South at that time: Don’t let the sun go down on you in this town. When Lady asks Xavier about the autographs on his guitar, he says that Blues greats Leadbelly, King Oliver, and Fats Waller signed it and their names are “written in the stars.” He speaks directly of institutional racism in America when he tells her about another signature: “That name is also immortal. The name Bessie Smith is written in the stars! – Jim Crow killed her, John Barleycorn and Jim Crow killed Bessie Smith but that’s another story” (Williams, 2012, p. 43-44).

During much of the time he was composing *Battle of angels*, Williams was also revising drafts of an expressionistic, political drama called *Stairs to the roof*. After the dismal failure of *Battle*, he continued to labor on *Stairs* with the hope that it would be the commercial Broadway success he had wanted. Williams used his three years working in the International Shoe Company as fodder for this drama about a demoralized factory clerk, Benjamin Murphy, struggling to understand his place in a highly industrialized society. Murphy is unhappy at his job, in his marriage, and with his life, and the blame falls entirely on the class structure in America: “A young man’s dreams, ambitions, the fabulous golden cities of adolescence, sold down the river – for *what?* Eighteen-fifty a

week!" (Williams, 2000a, p. 21).

While influenced to a great extent by Elmer Rice (Williams imbues *Stairs to the roof* with the robotic and impersonal setting akin to that of *The adding machine*), the play is also shaped by Williams's response to the exuberant optimism of William Saroyan: "In the time of your life, live!" Combine those aspects with the politically driven theme and some surprising science-fiction elements (the protagonist is sent off finally to colonize new planets), and it is quite a jumble of ideas and styles. In a letter to Audrey Wood 5 July 1940, he wrote, "I'm getting back to work on my new play 'Stairs to the Roof' -It doesn't have the strong sex theme but I think is a more serious, artistic piece of drama than 'B.A.'" (Williams, 2000b, p. 256). Williams mused to Lawrence Langer in a 23 July 1940 letter that if someone else had written *Stairs to the roof*, it might have turned out to be "the 'great American drama' - there is so much amplitude in the theme" (Williams, 2000b, p. 259). *Stairs to the roof* was given a full production at Pasadena Playhouse in 1947, but remained unpublished until 2000.

Williams's agent, Audrey Wood, could not sell *Stairs to the roof* to any producers. It was especially stinging that the Theater Guild, who had produced *Battle of angels*, passed on the opportunity. Sometime in the next couple of years, as America's participation in WWII escalated, Williams drafted a note to introduce a play he was writing after *Stairs* (it could have been *The spinning song*, *Daughter of the American Revolution*, or *The gentlemen caller*). By then, he had swung so far in the other direction from overtly political theater, that he defended himself against a hypothetical attack accusing his work of not being relevant to current affairs: "I have anticipated a type of objection . . . which I think is unjustified and unfair and likely to have . . . a seriously detrimental affect [on the theatre]." He complains that because of the nation's total focus on the war, the tendency on Broadway was to produce "war plays" and declares them full of "high-sounding platitudes, pseudo-heroic posturing, . . . shibboleths, hastily assembled out of the mumbo-jumbo of our ideological past and the chaotic braying of the present." It is impossible, Williams contends, to write anything true about the current condition of a country without some distance. Williams closes, "You will see that this protest is a general one, certainly not merely an apology for one or two of my own creations which I know are not important enough in themselves to justify it" (Williams, ca. 1942).

While Williams abandoned writing plays that addressed social problems as directly as he did in *Stairs to the roof*, a social and political component remains in all his theatrical writing. Most of his famous plays have a specific socio-political background and context that anchor the larger story: *The glass menagerie*, civic and economic upheaval in America during the Great Depression; *A streetcar named Desire*, the decline of the titled agrarian South in the face of the growing working class of industrialization; *Cat on hot tin roof*, the class and cultural divides between new and old money; *The night of the iguana*, the insidious global violence of the twentieth century contrasted with the poverty of developing nations.

It's true that Williams neither identified with a known political party nor advocated for one in his work or his life. What he did identify with was bohemia. Williams described himself as a bohemian and wore that outsider status like a comfortable old coat – for Williams it was not an ideology, it was a fact of his nature that he understood about himself long before he gained notoriety as a playwright. Even well after he became the ultimate insider, a commercially and critically successful writer, Williams never lost his identity as an outsider, a bohemian, which is generally not thought of as being political at all, rather as a lifestyle or an aesthetic. Yet for Williams, the boundaries of bohemia extend well beyond the art world to non-conformists wherever they reside; from the well-to-do members of Alma's lonely book club in *Summer and smoke*, to the sexual freedom of countless Williams female characters, to the impoverished denizens of the boarding house in *Vieux Carré*. Williams frequently depicts a kind of morality and honor in the characters of the bohemian and the outsider, something not always found in the mendacious society that oppresses them. Williams has often been contrasted with playwright Arthur Miller who is thought to have written more conspicuously political plays. Neither was political enough for critic Robert Brustein, who found the work of both men “needlessly ambiguous,” and chastised them in 1960 for writing allegorical plays that were not “a direct confrontation of American life” (Brustein, 1960, p. 4).

When *Camino Real* opened on Broadway in 1953, quite a few critics found the political and social ideas conveyed in Williams's phantasmagoric experiment obvious and unsubtle – “too blunt” (Clurman, 1953, p. 293-294). The play is an extended comic parable that mixes fantasy with recognizable character types (con men, beggars, petite bourgeois, ominous bureaucrats) and well-known figures from literature and history (Camille, Lord

Byron) in an expressionistic netherworld almost completely lacking in decency, courage, or honor. *Camino Real* revolves around the arrival into that dark world of a clownish American G. I. with the iconic name of Kilroy, who is at his core an innocent; Kilroy literally has a heart of gold (which is later surgically removed and tossed around like a football) and he is taken advantage of because of his profound naivete. By the end of the play, his open-heartedness and instinct to remain true to himself – he leaves the Camino Real with Don Quixote when they venture into an impassible desert – are what save him from a catastrophic and dishonorable world. Williams’s narrative is a metaphor about what he saw as a spiritual and moral crisis in post-World War II, mid-twentieth century America.

When Kilroy tells a con artist called The Gypsy that he doesn’t know what she means when she says, “Humanity is just a work in Progress,” she replies, “Who does? The Camino Real is a funny paper read backward!” (Williams, 2008a, p. 84). The drumbeat of images and ideas in *Camino Real*, even when satiric, speak to the age of anxiety in the shadow of the atom bomb:

Gypsy’s Loudspeaker: Are you perplexed by something? Are you tired out and confused? Do you have a fever? [*Kilroy looks around for the source of the voice.*] Do you feel yourself to be spiritually unprepared for the age of exploding atoms? Do you distrust the newspapers? Are you suspicious of governments? Have you arrived at a point on the Camino Real where the walls converge not in the distance but right in front of your nose? Does further progress appear impossible to you? Are you afraid of anything at all? Afraid of your heartbeat? Or the eyes of strangers! Afraid of breathing? Afraid of not breathing? Do you wish that things could be straight and simple again as they were in your childhood? Would you like to go back to Kindy Garten? (Williams, 2008a, p. 25).

There was critical backlash against *Camino Real* in its original commercial production, both for its experimentation, diverging as it did so dramatically from Williams’s other work, and for its social reverberations, which were unwelcome during the McCarthy era.

A Williams play that shares that mythical approach to America’s spiritual impoverishment is *The Red Devil Battery sign*, which opened in 1975 in Boston where it closed before coming to Broadway, and in revised versions in London and Vienna in 1977. However, *Red Devil* is also representative of several of Williams’s later plays because it expresses what was earlier only moral and spiritual crisis now in a realm of growing dystopian and apocalyptic danger. It is the story of a celebrated Mariachi band leader

named King who becomes involved with a character known only as Woman Downtown, daughter of a dishonest Texas politician who has been subjected to electroshock therapy by her husband who is the president of a sinister international conglomerate, The Red Devil Battery Company. The Woman Downtown is a feral being who survives the prison of her husband's corporate/government control and the wasteland that surrounds the mythical Dallas, where the play takes place, and can commune with the "Wolf Boys," a marauding gang of homeless youth that live a wild and predatory life in the desert. Williams described *Red Devil* as "an assault on the moral delinquencies of America. I think all of my plays have had - subliminally at least - a great deal of social content" (Berkvist, 1975, p. 1, 4-5). Later in an interview in Vienna he said the play was "A parable of a world corrupted and eroded by civilization" (Kahn, 1977, p. 363). An undercurrent of fear and paranoia runs through the story - it is implied that the same corporate cabal that controls the government was behind the assassination of John F. Kennedy, though it is never directly addressed.

One of the timeliest examples of politics in a Williams play, albeit indirect, surrounds the character of Boss Finley in *Sweet bird of youth*, which opened on Broadway in 1959. The idea began in an earlier play Williams had abandoned about Louisiana Governor Huey P. Long called *The big time operators*. The corrupt Florida politician and segregationist Boss Finley⁶ in *Sweet bird* is an overt racist who uses violence to suppress the Black vote and engage his white followers. Boss Finley continually blames things on "The Northern Radical Press" and here addresses rumors that his daughter has been made barren from venereal disease:

Lookin' at you, all in white like a virgin, nobody would dare to speak or believe the ugly stories about you. I'm relying a great deal on this campaign to bring in young voters for the crusade I'm leading. I'm all that stands between the South and the black days of Reconstruction. And you and Tom Junior are going to stand there beside me in the grand crystal ballroom, as shining examples of white Southern youth - in danger (Williams, 2008b, p. 54).

Boss Finley then refers to taking violent action to preserve "the pure white blood of the South." The political context of *Sweet bird* could not have been more relevant to that moment in history, the plot, or Williams's tragic depiction of the dark side of the American

⁶ It's never stated in the play what Boss Finley's office is or what he's running for. It's possible he's a state senator, probable he's the Democratic party boss, and he does have presidential aspirations.

Dream. The play premiered amidst an inflection point in the Civil Rights Movement: after the murder of Emmett Till, the defiance of Rosa Parks, and the bravery of “The Little Rock Nine,” and just before the Greensboro Lunch Counter Sit-Ins, the Freedom Riders, and the March on Washington. Yet, critics failed to validate Williams’s consistent use of American politics as context for his plays, perhaps, as Brustein complained, because his plots did not involve historical events or take a partisan point of view, or because his political elements were overshadowed by his poetic depictions of human suffering.

The indirect approach remained true of Williams’s work after *Stairs to the roof*. For Williams, ambiguity meant complexity, the antithesis of melodrama or agitprop: “[T]he thing that I’ve always pushed in my writing – that I’ve always felt was needed to be said over and over – that human relations are terrifyingly ambiguous. If you write a character that isn’t ambiguous you are writing a false character, not a true one” (Devlin, 1986, p. 128-129). In a 1967 interview, Williams was asked if he ever wrote directly about Black Americans and the struggle for civil rights or about the American War in Viet Nam. Williams replied, “I am not a direct writer, I am always an oblique writer, if I can be; I want to be allusive, I don’t want to be one of those people who hits the nail on the head all the time” (Devlin, 1986, p. 98).

Another articulation of this approach is found in a 1947 letter to Elia Kazan about the nature of the characters and their relationships in *A streetcar named Desire*: “There are no ‘good’ or ‘bad’ people. Some are a little better or a little worse but all are activated more by misunderstanding than malice. A blindness to what is going on in each other’s hearts” (Williams, 2004, p. 95). This commitment to ambiguity on Williams’s part is essentially a commitment to depth, which for him was antithetical to the polemical or to an overbearing political message in drama: “When you begin to arrange the action of a play to score a certain point the fidelity to life may suffer” (Williams, 2004, p. 96). This complexity is a hallmark of Williams’s work and characters; it’s what makes them tragic when they are tragic, and it’s what makes them hilarious when they are funny. There are also instances, because of draft manuscripts, in which one can see where Williams wrote specific politics into his scripts and then pulled back from them.

In a 1971 one-act called *Green eyes*, an American soldier, the “Boy” on leave from service, and his bride, the “Girl,” are on their honeymoon in New Orleans, which becomes a battlefield of jealousy, impotence, and control on their first morning – the transactional

nature of their relationship becomes brutal. The soldier refers to the war being fought in a place called Waakow, where the Boy was “ordered to shoot down screamin’ wimmen an’ children, and I done it, I done it!” (Williams, 2008c, p. 155). The latter is an allusion to Lt. William Calley’s order to murder hundreds of innocent Vietnamese men, women, and children in what became known as the My Lai Massacre. Waakow is slang that was used by American soldiers to describe their experience in Viet Nam. On a draft manuscript of the play one can find the word “Vietnam” typed over with Xs, and replaced with the word “Waakow” next to it. If Williams had identified the country correctly or mentioned the My Lai massacre, then the play would risk becoming a war play or “a play about Viet Nam” instead of a play about the transactional nature of human relations. The complexity of what is going on between the Girl and the Boy might have been lost to politics, but instead Williams only evokes what is necessary to give context to the narrative.

Williams’ final full-length play, *A house not meant to stand*, takes place in a dilapidated house in Pascagoula, Mississippi and depicts the final stages in the breakdown and collapse of a family. It was originally produced in three successive versions in 1980, 1981, and 1982 at the Goodman Theatre in Chicago. In draft versions of the play, the father’s obsessive fears about the possibility of nuclear war are articulated quite specifically, even mentioning Ronald Reagan who was president at the time, while in the final 1982 version, his concerns about an apocalyptic global confrontation are more general as part of the context. In draft versions, the mother’s concerns about the treatment of her eldest son, who has just passed away, lead to her speak of the mistreatment of gay people in America, but those lines were cut from the final 1982 version. In both cases, the specificity of those political issues might have drawn focus away from collapse of the house and family as Williams’s larger metaphor about the collapse of America. Once again, he didn’t want to hit the nail on the head.

In addition to Williams’s brilliant one-act political satire *The municipal abattoir* from the late 1960s, other published Williams plays that include somewhat more overt political context include *Me, Vashya*, *Thank you kind spirit*, *Honor the living*, *Escape*, *Mister Paradise*, *This is the peaceable kingdom*, *The demolition downtown*, *Now the cats with jeweled claws*, *Once in a lifetime*, *The chalky white substance*, and *Tiger Tail*. And yet, there is not a Williams play in which politics do not factor in some regard.

In 2007, poet and playwright Amiri Baraka gave a talk at the Provincetown Tennessee Williams Theater Festival. Baraka explained that he had come to know Williams through the film versions of the plays, not the plays themselves, and that when he first watched the films in the 1950s, he felt Williams was speaking to him directly, that he was included in the conversation. He saw himself in the stories and understood that as a Black man he was one of the outcasts, outsiders, one of the fugitives that Williams was portraying.

Amiri Baraka later summed up the narrow understanding of politics at the root of skepticism about Williams's deep level of political awareness:

To say that Tennessee Williams's work is apolitical is to be ignorant of what politics is – or to lie. It's much like the hopeless art curator at the Museum of Modern Art who claimed his memorial to the great Afro-American painter Jacob Lawrence was not political, that those chronicles of Toussaint L'Ouverture, Nat Turner, Harriet Tubman and John Brown were just blocks of color in contrived space. This is to make formalism a dismal scam. The same is true of Williams, that critics who would hold such ridiculous ideas believe that politics refers only to membership in a political party or proselytizing toward specific platform planks of reform or reaction (Baraka, 2011a, p. 281).

References:

AFFIDAVIT re Julian and Judith Malina Beck. Julian Beck Collection 1937-1958, **Harry Ransom Humanities Research Center**, University of Texas, Austin, Ms. Collection MS-0296, box 3, folder 8, 1964.

BARAKA, Amiri. Tennessee Williams is never apolitical. In: KAPLAN, David (Ed.). **Tenn at 100: the reputation of Tennessee Williams**. East Brunswick, NJ: Hansen Publishing Group, 2011a. p. 280-285.

BARAKA, Amiri. What Williams means to me. **American Theatre**, v. 28, n. 7, p. 40, September 2011b.

BERKVIST, Robert. An interview with Tennessee Williams. **New York Times**, Book Review, p. 1, 4-5, 21 December, 1975.

BRUSTEIN, Robert. Why American plays aren't literature. **The Gateway**, Omaha, Nebraska, p. 4, 18 March, 1960.

CBS NEWS. Weekend program. Remember the War. Reporter Tom Headley: broadcast. January 30, 1972.

CLURMAN, Harold. Theater, Camino Real. **The Nation**, p. 293-294, 4 April, 1953.

DEVLIN, Albert J. (Ed.). Interview with Walter Wagner, 1967. In: **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson and London: University of Mississippi Press, 1986. p. 124-133.

DEVLIN, Albert J. (Ed.). Playboy interview with C. Robert Jennings, 1973. In: **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson and London: University of Mississippi Press, 1986. p. 69-84.

DEVLIN, Albert J. (Ed.). 'Williams on Williams' Lewis Funke and John E. Booth, 1962. In: **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson and London: University of Mississippi Press, 1986. p. 98.

HAN, Yousueng; DEMIRCIUGLU, Mehmet Akif (2016). Accountability, politics, and power. In: FARAZMAND, A. (Ed.). **Global Encyclopedia of Public Administration, Public Policy, and Governance**. (Springer, Cham.). Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-319-31816-5_2453-2. Acesso em: 30 ago. 2023.

HARTMAN, Donna. Tennessee Williams looks for the violets, **The Transcript**, North Adams, Massachusetts, 30 June 1982.

HYNDS, Reed. Candles to the sun carries validity and power. **St. Louis Star and Times**, p. 23, 19 March, 1937.

ISHERWOOD, Charles. Not about nightingales. **Variety**, 28 November, 1999.

JONES, Will. Streetcar rolls into new form. **Star Tribune**, Minneapolis, p. 30, 29 Aug. 1958.

KAHN, Sy. The Red Devil Battery sign: Williams' Gotterdammerung in Vienna. In: THARPE, Jac. **Tennessee Williams: a tribute**. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1977. p. 362-371.

KAZAN, Elia. **A life**. New York: Alfred A. Knopf, 1988.

LAHR, John. **Mad pilgrimage of the flesh**. New York: W. W. Norton, 2014.

LEVERICH, Lyle, **Tom: the unknown Tennessee Williams**. New York; London: W. W. Norton, 1995. p. 136-137.

MacPHERSON, Colvin. Mummies present play by St. Louisan. **St. Louis Post-Dispatch**, p. 31, 19 March 1937.

MITCHELL, Tom. Tennessee Williams and the Mummings of St. Louis: The Birth of a Playwright. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 10, p. 91-104, 2009. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=94>. Acesso em: 12 dez. 2023.

SMITH, William Jay. **My friend Tom**. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

TENNESSEE Williams meets the San Francisco Press. TRT: 26:50. San Francisco: Pacifica Radio Archive, Archive Number AZ184, Recorded and Broadcast, 1976.

THE ALABAMA TRIBUNE. Battle against Theatre Jim Crow. Montgomery, p. 7, 14 February 1947.

THE BOSTON GLOBE, p. 129, 25 Dec. 1982.

WARREN, Edna. Laughing last at Hollywood. **St. Louis Globe-Democrat**, p. 40, 31 May 1936.

WILLIAMS, Tennessee. **Camino Real**. Introduction by John Guare. New York: New Directions, 2008a.

WILLIAMS, Tennessee. **Fugitive kind**. Edited, with an introduction, by Allean Hale. New Directions: New York, 2001.

WILLIAMS, Tennessee. **Notebooks**. Edited by Margaret Bradham Thornton. New Haven: Yale University Press, 2006.

WILLIAMS, Tennessee. Notes on play and production. Unpublished fragment circa 1942. **Harry Ransom Humanities Research Center**, The University of Texas, Austin, n.d.

WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending and Suddenly last summer**. Introduction by Martin Sherman. New Directions: New York, 2012.

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

WILLIAMS, Tennessee. **Stairs to the roof**. Edited, with an introduction, by Allean Hale. New Directions: New York, 2000a.

WILLIAMS, Tennessee. **Sweet bird of youth**. Introduction by Lanford Wilson. New Directions: New York, 2008b.

WILLIAMS, Tennessee. LAUGHLIN, James. **The luck of friendship: letters of Tennessee Williams and James Laughlin**. Edited by Peggy L. Fox and Thomas Keith. New York: W. W. Norton, 2018.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams – volume I, 1920-1945**. Edited by Albert J. Devlin and Nancy M. Tischler. New York: New Directions, 2000b.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams** – volume II, 1945-1957. Edited by Albert J. Devlin and Nancy M. Tischler. New York: New Directions, 2004.

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

Submitted on: Oct. 22, 2023

Accepted on: Dec. 11, 2023



Tennessee Williams e Erwin Piscator: influências, divergências e a colaboração no Dramatic Workshop

Tennessee Williams and Erwin Piscator: influences, divergences and the Dramatic Workshop collaboration

Fernando Bustamante¹

Resumo

No início da década de 1940, Tennessee Williams passou por uma experiência de aprendizagem e trabalho no Dramatic Workshop, escola teatral dirigida pelo expoente do teatro político Erwin Piscator em Nova York. O artigo pretende explorar brevemente a relação e os debates entre os dois artistas e, a partir do projeto de encenação não efetivado de *Battle of angels* (*Batalha dos anjos*) no Studio Theatre ligado ao Dramatic Workshop e da análise de procedimentos estilísticos provenientes do teatro épico em *The glass menagerie* (*À margem da vida*), refletir sobre as influências do pensamento e da prática teatral de Piscator sobre Williams, bem como a forma como estas são apropriadas e ressignificadas por este.

Palavras-chave: Teatro épico; Teatro plástico; *Battle of angels*; *The glass menagerie*; Dramaturgia estadunidense.

Abstract

In the early 1940s, Tennessee Williams went through a learning and working experience at the Dramatic Workshop, a theatre school directed by the political theatre exponent Erwin Piscator in New York. The article intends to briefly explore the relationship and debates between the two artists and, by analyzing the dropped staging project for the *Battle of angels* in the Dramatic Workshop's Studio Theatre and the stilistical procedures which originated in epic theatre used in *The glass menagerie*, reflect on the influences of Piscator's theatrical thinking and practice upon William's work, as well as the way by which those are appropriated and reshaped by him.

Keywords: Epic Theatre. Plastic Theatre. *Battle of angels*; *The glass menagerie*; North-American Drama.

¹ Formado em Letras pela USP, realizou pesquisa de mestrado sobre a obra de John Reed e de doutorado sobre a obra de Erwin Piscator, ambos no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP. E-mail: bustamantefer@gmail.com.

O sentido da arte e as primeiras influências políticas e não realistas

Tennessee Williams, um dos mais consagrados dramaturgos de nossa época, e Erwin Piscator, precursor do teatro político e épico, são dois dos nomes mais relevantes para o teatro mundial no século XX. Suas trajetórias se cruzaram durante o exílio estadunidense de Piscator, que, fugindo do governo nazista instalado em seu país natal, migrou inicialmente para a URSS em 1931 – de onde fugiu em 1936 para escapar às perseguições do stalinismo aos artistas – em seguida para a França, e, finalmente, para os Estados Unidos, em 1939, onde residiria até seu retorno à Alemanha Ocidental em 1951, fugindo da caça aos comunistas, particularmente por meio da House Un-American Activities Committee (Comitê de Atividades Antiamericanas) do Congresso dos EUA.

No período em que residiu nos EUA, Piscator dirigiu o Dramatic Workshop (Oficina Dramática) e seu Studio Theatre (Teatro Estúdio) – uma escola e um teatro profissional ligados à New School for Social Research (Nova Escola para a Pesquisa Social) até o ano de 1949, quando passaram a existir de forma independente. Foi ali que Tennessee Williams conheceu Piscator, tendo sido selecionado para uma bolsa de estudos nos Playwright’s Seminar (Seminários de Dramaturgia) coordenados por John Gassner e Theresa Helburn.

Nesse momento, Williams já contava alguns anos dedicados à dramaturgia e estava decidido a persegui-la como uma carreira, aos moldes do teatro profissional estadunidense (contava, por exemplo, com uma agente, Audrey Wood, desde 1939).

Em 1937-38 havia participado do programa de escrita dramática na Universidade de Iowa dirigido por E. C. Mabie, um veterano do Federal Theatre Project² (Projeto Federal de Teatro) que trouxera para Iowa as formas de teatro político incorporadas pelo projeto governamental dirigido por Hallie Flanagan – tais como os *agitprops* (teatro de agitação e propaganda) e os Living Newspapers (Jornais Vivos). Nesse curso, Williams escreveu uma dramatização em um ato para um dos Living Newspapers, chamada *Quit eating! (Pare de comer!)* que tratava de uma greve de fome de detentos. A peça se baseou no episódio da greve prisional de Statesville, em Illinois, contra a redução da concessão de condicionais de 1.300 para 240 (Murphy, 2014, p. 20).

² O programa foi uma iniciativa do New Deal do governo Roosevelt e representou a maior iniciativa de financiamento público teatral até hoje na história dos EUA. Foi fechado em 1939 após pressão da HUAC, que acusava o programa de “comunista” por suas temáticas e inspirações estéticas filiadas à esquerda. O próprio Williams tentou ingressar no programa (Costa, 2001, p. 133).

No período inicial de sua produção, parte considerável das peças de Williams tinham um forte apelo social, tais como *Candles to the sun (Velas ao sol)*, de 1937, sobre uma greve de mineradores de carvão; *Fugitive kind (Vidas em fuga)*, na tradução brasileira de sua adaptação cinematográfica), do mesmo ano, sobre habitantes de um hotel urbano decadente; e *Not about nightingales (Não sobre rouxinóis)*, do ano seguinte, sobre os abusos do sistema prisional (uma elaboração feita a partir de *Quit eating!*). Todas estas escritas para serem encenadas pelos Mumpers de Saint Louis, dirigidos por Willard Holland (Murphy, 2014, p. 9).

Essas temáticas políticas poderiam aproximar Williams e Piscator, já que este via no teatro um meio para a educação política do público e toda a elaboração de seu teatro épico desde a década de 1920 na Alemanha tinha como finalidade a atuação política. Em suas palavras: “Nossa arte surgiu da consciência do real com a vontade de destruir essa realidade. Fundamos o teatro político (não por amor à política, precisamente) para contribuir, no que nos corresponde, com a grande luta pela nova configuração de nosso mundo” (Piscator, 2013, p. 89).

Contudo, o ímpeto de uma dramaturgia com forte ênfase política havia desvanecido na escrita de Williams junto com os anos 1930 e o momento histórico em que militância política e renovação teatral haviam caminhado lado a lado nos EUA. Em uma carta a Piscator de 13 de agosto de 1942, escrita durante um momento de muita apreensão em que, em meio a dificuldades financeiras, havia enviado a sua agente uma comédia com *o objetivo muito inglório* de conseguir algum dinheiro, o autor especula sobre o propósito da arte em um sentido muito diverso:

É um tipo de último e desesperado arremesso dos dados literários em direção à Broadway, e então eu espero que algo aconteça e crio uma religião da simples perseverança. Isto, Sr. Piscator, é o que chamo de a religião do homem pobre (ou artista) – a Simples Perseverança! Não é o *ópio* do povo, é o seu *pão* e seu *vinho*.³ É do que eles vivem, as pobres e condenadas ovelhas, e não *sabem*. Essa grande explosão trovejante, a *guerra* – me pergunto se não forçará demais a perseverança – e obrigará o rebanho humano a buscar uma nova religião que seja mais gratificante!

O que estamos fazendo, nós, pessoas que juntamos palavras, que projetamos nossas sombras nos palcos – senão tentar criar um novo e sólido mito – ou *fé* – ou *religião* – em lugar deste ressecado e *sem fruto* da ‘simples perseverança’? (Williams,

³ Aqui Williams faz referência à célebre passagem de Marx “A miséria *religiosa* constitui ao mesmo tempo a *expressão* da miséria real e o *protesto* contra a miséria real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidos. Ela é o *ópio* do povo.” (Marx, 2010, p. 145, grifos do autor), um tema que provavelmente figurou em seus diálogos com Piscator.

Ironicamente, Piscator via seu teatro político como uma herança impressa pelo fogo da Primeira Guerra, durante a qual ele servira no *front*. No entanto, as diferenças entre os dois não impediram que a relação entre Williams e Piscator deixasse marcas no jovem autor. Mas de que forma o veterano do teatro épico e político influenciaria o dramaturgo que procurava o espaço vital para estabelecer seu teatro?

O Dramatic Workshop: do seminário de dramaturgia à influência em *The glass menagerie*⁵

A questão das influências que estão impressas na obra de um autor é sempre um tema espinhoso, dado que documentos e relatos podem nos fornecer pistas e evidências para corroborar análises, mas há sempre uma margem para a especulação. No caso da influência que Erwin Piscator pode ter exercido sobre Tennessee Williams, em particular no momento em que este se encontrava no limiar da fama, há indícios reveladores que, no entanto, muitas vezes sofrem uma apreciação injusta por parte de pesquisadores. É o caso, por exemplo, do artigo “Plastic theatre and selective realism of Tennessee Williams” (“Teatro plástico e o realismo seletivo de Tennessee Williams”), de Nudžejma Durmišević, em que todas as marcas de elementos épicos que são detectados na obra de Williams são atribuídas à influência de Bertolt Brecht, e não de Piscator, a quem o artigo se refere como “primeiramente um expressionista” (Durmišević, 2018, p. 104).⁶ Ou ainda na obra de

⁴ “It is sort of a last, desperate throw of the literary dice in the direction of Broadway, and so I wait for something to happen and make a religion out of simple endurance. That, Mr. Piscator, is what I call the poor man’s (or artist’s) religion. - Simple Endurance! It is *not* the *opium* of the people, it is their *bread* and their *wine*. It is what they live on, poor, damned sheep, and don’t *know* it. This great blast of lightning, the *war* – I wonder if it will not stretch endurance too far – and force the human sheep to look for a new faith that is more rewarding.

What we are doing, we people who put words together, who project our shadow on stages – but trying to create a new and solid myth – or *faith* – or *religion* – in place of the old and dessicated and *fruitless* one of ‘simple endurance’?”

⁵ Em português encontramos traduções com os seguintes títulos: *À margem da vida*, *Algemas de cristal* ou *O zoológico de vidro*.

⁶ (“primarily an expressionist”). A confusão da autora em relação a Piscator ser “primeiramente um expressionista” pode derivar da escolha de autores expressionistas como Ernst Toller para encenações do diretor. No entanto, ele sempre foi o primeiro a dizer que tais textos apresentavam inadequações em relação à sua concepção épica, e por isso fazia mudanças substanciais nestes. Sua apreciação do expressionismo pode ser vista, por exemplo, nesse trecho escrito em 1966: “Os expressionistas haviam superado o romantismo tardio e o naturalismo, mas não conseguiram de desgarrar deles completamente. [...] Foi o maior obstáculo ao teatro épico-político, com suas patéticas generalizações não comprometidas e sua inevitável imprecisão: toda a criação dramática de Toller serve de exemplo dessa luta contra si mesmo” (Piscator, 2013, p. 293).

Brenda Murphy (2014, p. 37), que cita o seminário de Gassner e Helburn relacionando-o apenas à New School for Social Research, sem referência alguma ao Dramatic Workshop ou a Piscator.

O encobrimento da importância de Piscator para a elaboração do teatro épico sob a sombra de Brecht é frequente, mas particularmente chamativo no caso de obras que tratam de Tennessee Williams, alguém que trabalhou diretamente com Piscator – mas nunca com Brecht.

Em uma carta escrita a David Staub em 1948, Gassner afirma acreditar que a bolsa de estudos para o seminário de dramaturgia foi concedida a Williams em 1941. Ali, tendo chamado a atenção dos dois professores, ambos ligados ao Theater Guild (Guilda Teatral), a peça *Battle of angels* fora levada ao grupo, que decidiu produzi-la.

No entanto, Gerhart Probst chama a atenção para o fato de que o próprio Williams, no prefácio da edição em livro de *Orpheus descending* (Orfeu Decaindo) e *Battle of angels*, afirma que ele havia escrito a peça já em 1939, em Saint Louis (no ano anterior à inauguração do Dramatic Workshop). Probst aventa a possibilidade de que uma versão reformulada da peça tenha sido discutida no Dramatic Workshop visando a produção desta no Studio Theatre (Probst, 1991, p. 78-79).

Já Richard Kramer afirma que a participação de Williams nos seminários de dramaturgia se deu em 1940, e que a produção comercial de *Battle of angels* em Boston foi consequência de seu contato com Gassner e Helburn, tal como afirmado na carta de Gassner (Kramer, 2002, p. 4). Esta versão é confirmada pelas próprias cartas de Williams, que em março de 1940 escreve à sua mãe afirmando que “O Theatre Guild manifestou um interesse súbito e inesperado em minha nova peça”⁷ e que Gassner estava “tremendamente entusiasmado com ela”,⁸ tendo afirmado que era “a melhor peça que havia lido em um ano”⁹ e que tinha intenção de produzi-la no outono se os outros dois leitores a aprovassem (Williams, 2000, p. 240). E, no mês seguinte, relata em outra carta: “O Guild se encontrou na aula essa tarde, a peça foi minuciosamente dissecada e muitas mudanças foram sugeridas” (Williams, 2000, p. 241).¹⁰

⁷ “The Theatre Guild has taken a sudden, unexpected interest in my new play.”

⁸ “tremendously excited over it.”

⁹ “the best play he had read in a year.”

¹⁰ “The Guild had a meeting at the class this afternoon, the play was thoroughly dissected and many changes were suggested.”

A temporada da peça em Boston foi considerada um fracasso, ficando em cartaz entre 30 de dezembro de 1940 e 11 de janeiro de 1941, e não chegando a ir para os palcos de Nova York – a versão revista pelo autor que seria encenada não foi aprovada pelo grupo. Posteriormente, em 1942, Piscator e Williams discutiram a possibilidade de uma montagem no Studio Theatre do Dramatic Workshop em meio a uma difícil situação financeira durante a qual um pedido de bolsa feito por Williams foi negado na instituição. Piscator, então, ofereceu um emprego a Williams em um trabalho publicitário no Studio Theatre, mas acabou retirando a proposta por “não ter recebido notícias” de Williams. No entanto, afirma estar à procura de um financiador privado para uma bolsa (Williams, 2000, p. 394).

A discussão sobre os planos de encenação de *Battle of angels* no Studio Theatre, da qual nos restam poucos fragmentos, é emblemática em relação às diferenças irreconciliáveis entre as concepções de Piscator e de Williams. Em duas cartas de fevereiro de 1942, Williams se refere a uma nova cena, um interlúdio que seria inserido entre os atos II e III de *Battle of angels* e teria a função de explicar “a transição de Val, o amante, para Val, o evangelista”:

O pregador negro é, obviamente, uma aparição mais figurativa do que real. Ele é a ‘verdade que clama nas ruas e nenhum homem ouve’. Sua aparição marca o ponto de virada, a ascensão ao terceiro nível, e no Terceiro Ato que se segue a esse interlúdio, eu posso arrematar com alusões condizentes. Nossos métodos podem diferir, mas nossos sentidos são idênticos. Eu acredito que você verá que há apenas uma diferença de método, e que todo artista deve mostrar o seu próprio (Williams, 1957, p. vi¹¹ *apud* Probst, 1991, p. 73).¹²

A outra carta – além de expressar o limite imposto pelo autor para as mudanças propostas pelo diretor – deixa claro qual seria a função desta cena, como uma tentativa de conciliar as concepções de Piscator e Williams:

Eu estou trabalhando em uma cena-sonho entre os Atos dois e três na qual Jonathan West, o pregador negro, aparece a Val, que havia caído no sono na loja, e em uma ~~longa~~ e apaixonada exortação, o impele a carregar ‘a tocha’ pelos povos oprimidos. Isto será feito em poesia e com um coral cantando no fundo (vozes negras), e sinos na torre da igreja. (Vozes fora do palco)
Eu acho que se usarmos isto, devemos fazer sem um prólogo – seria desnecessário

¹¹ WILLIAMS, Tennessee. Preface. In: WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending and Battle of angels**. New York: New Directions, 1957.

¹² “The Black preacher is, of course, a rather figurative than actual apparition. He is the ‘truth that cries out in the streets and no man hears’. His visitation marks the turning point, the ascension to the third level, and in Act Three which follows this interlude, I can tie it up with suitable allusions. Our methods may differ, but our meanings are identical. I think you will see there is only a difference of method and every artist has to show his own.”

e duvido mais e mais do valor artístico do prólogo.

Essa é *categoricamente* a última e única *grande* mudança que vou fazer no texto. Eu sairei do hospital (Deo Volente) na quarta-feira à noite ou quinta de manhã e espero que tenha chegado à sua decisão final até então, já que ou vou permanecer por conta de uma produção teatral definitiva ou retornarei ao Sul imediatamente – eu não posso permanecer mais e esperando, e incertezas são sempre muito agoniantes para mim – elas me desencorajam profundamente e sugam minhas energias. Se você desejar seguir com a escalação do elenco enquanto estou no hospital você pode fazer isto sem mim. Audrey Wood, minha agente, pode me representar na escalação dos atores já que é uma excelente avaliadora e conhece a peça de uma longa experiência com ela. Eu também poderia entrevistar atores aqui no St. Luke. Além disso, tenho completa confiança em seu teatro em tais matérias (Williams, 2000, p. 372, grifos do autor).¹³

A mudança introduzida por Williams procura responder às exigências de Piscator em um sentido épico-político, colocando em primeiro plano as questões sociais e submetendo as personagens e a trama a esse intuito. A prova de que a mudança não agradava a Williams está no fato de que tal cena nunca foi incluída nas publicações que fez na peça, nem em sua versão posterior, *Orpheus descending*. Em uma carta de julho, Williams relata a Audrey Wood uma conversa com Piscator – talvez com um exagero exacerbado pela frustração do fracasso das tratativas – que indica o núcleo da questão:

Ele olhou para mim com pesar e disse: “Sr. Williams, você escreveu uma peça fascista – todos os seus personagens estão egoistamente perseguindo seus pequenos objetivos e metas pessoais na vida com um implacável desprezo pelos males e sofrimentos do mundo ao seu redor.” - um homem com essa ausência de humor não é alguém para eu lidar! (Williams, 2000, p. 387-388).¹⁴

Contudo, conforme as conversas entre os dois demonstraram, não se tratava de uma diferença de método com o intuito de chegar a um fim idêntico, como afirmara Williams – talvez com a vã esperança de com esse argumento sensibilizar o diretor para

¹³ “I am working on a dream-scene between Acts two and three in which Jonathan West, the negro preacher, appears to Val who has fallen asleep in the store, and in a ~~long and~~ passionate exhortation impells him to carry on ‘the torch’ for the oppressed peoples. This will be done in poetry and with a background of choral singing (negro voices) and bells in the church tower. (Voices offstage)

I think if we use this we must do without a prologue – it would be unnecessary and I doubt more and more of the artistic worth of the prologue.

This is *positively* the last and only *major* change which I am going to make in the script. I will be out of the hospital (Deo Volente) by Wednesday night or Thursday morning and I hope that you will have come to your final decision by that time as I will then either remain on account of a definite play production or return South at once – I cannot afford to stay longer and waiting and uncertainty are always so agonizing to me – they discourage me profoundly and drain my energies away. If you wish to go ahead with casting while I am in the hospital you may do that without me. Audrey Wood, my agent, can represent me in casting as she is an excellent judge of actors and knows the play from long experience with it. I could also interview actors here at St. Luke’s. Then I have complete confidence in your theatre in such matters.”

¹⁴ “He looked at me mournfully and said, ‘Mr. Williams, you have written a Fascist play – all of your characters are selfishly pursuing their little personal ends and aims in life with a ruthless disregard for the wrongs and sufferings of the world about them.’ - A man that lacking in humour is not for me to deal with!”

acatar mudanças aquém do que lhe era exigido. Para Williams, atmosfera, sentimento e emoções eram fundamentais; para Piscator, todos os métodos se subordinavam ao sentido político, como deixou claro inúmeras vezes, tal como nessa passagem:

Se o teatro possui um significado em nossa época, seu propósito deve ser o de nos ensinar – sobre as relações humanas, o comportamento humano, as capacidades humanas. É para essa tarefa, conscientemente, sugestivamente e descritivamente, que o Teatro Épico é mais adequado. Ele sacrifica a atmosfera, emoção, caracterização, poesia e, acima de tudo, magia por uma troca mútua de problemas e experiências com o público. Em outras palavras: o propósito do Teatro Épico é aprender a pensar mais do que a sentir – se mover sobre a superfície da corrente em vez de se perder nela (Ley-Piscator, 1967, p. 13).¹⁵

Se, para Williams, o prólogo deveria ser descartado por duvidar de seu valor artístico, para Piscator seria um recurso que traria à tona um explícito sentido político à peça. Era com esse fim que Piscator insistia com Williams em relação às modificações que pudessem transformar o sentido geral da peça, da mesma forma como havia feito com Ernst Toller e outros autores. Esse hábito de remodelar o texto conforme as exigências do teatro épico lhe rendeu, segundo ele próprio, a fama de um massacrador de autores (Piscator, 2013, p. 250).

Piscator afirmava que “A reelaboração das obras, pela qual tantas vezes fui criticado, não se devia a meu especial sadismo contra os autores, mas sim à necessidade de *aprofundar* o lado social, econômico e político dessas obras, cuja problemática, no melhor dos casos, era psicologizante” (Piscator, 2013, p. 95, grifo do autor). Essa passagem, escrita em 1929, poderia se referir à obra de Williams. A crítica relativa ao escopo da peça ser focado em objetivos individuais das personagens, ignorando o mundo ao redor, retrata isso.

Não é de se admirar que Williams e Piscator não tenham chegado a um entendimento, e a montagem de *Battle of angels* no Dramatic Workshop não tenha ocorrido, tendo deixado como remanescente testemunhal o contrato não assinado do acordo (Probst, 1991, p. 109).

O processo, no entanto, não foi vão para Williams: tendo sido assistente de produção de Piscator na montagem de sua adaptação do romance *Guerra e paz*, de Liev

¹⁵ “If theatre has any meaning at all in our time its purpose should be to teach us – of human relation, human behavior, human capacities. It is to this task, consciously, suggestively and descriptively, that Epic Theatre is best suited. It sacrifices atmosphere, emotion, characterization, poetry and, above all, magic for the sake of a mutual exchange of problems and experiences with the audience. In other words: the purpose of Epic Theatre is to learn how to think rather than to feel – moving above the stream rather losing oneself in it.”

Tolstói, em cartaz entre 20 e 31 de março de 1942 no Studio Theatre, Williams aprendeu de perto como Piscator concebia uma peça. Dessa experiência derivam, provavelmente, as mais perceptíveis influências do veterano sobre o jovem dramaturgo. Estas seriam observáveis sobretudo no longo trabalho dramaturgico que Williams realizou a partir do que inicialmente era uma peça de um ato batizada como *Spinning song*, segundo ele “uma peça motivada pela tragédia de minha irmã” (Murphy, 2014, p. 53).¹⁶ O texto foi intensamente retrabalhado, gerando um conto denominado “Portrait of a girl in glass” (“Retrato de uma Garota em Vidro”), um roteiro cinematográfico sob o nome *The gentleman caller* (*O pretendente*, em tradução livre), que foi submetido pelo autor e rejeitado pelo estúdio MGM durante o breve período que Williams foi contratado como roteirista, bem como a peça em um ato *The pretty trap* (*A bela armadilha*) e se tornando, por fim, a peça *The glass menagerie*, que marcaria a história do autor como seu primeiro sucesso comercial (Murphy, 2014, p. 54).

Em uma carta a Margo Jones de março de 1944, há uma passagem expressiva em que Williams diz: “reescrevi completamente aquela coisa nauseante que li para você em Pasadena, *The gentleman caller*. Estava com medo de deixar qualquer coisa naquela condição, então refiz tudo” (Murphy, 2014, p. 55).¹⁷ Em outubro, envia uma versão quase finalizada do mesmo texto, agora nomeado *The fiddle in the wings* (*Violinos nos bastidores*), sobre a qual diz: “Está tudo feito, exceto pela *primeira* cena, que é muito complicada, já que deve estabelecer todas as convenções não realistas usadas na peça – eu a chamo de ‘uma peça com música’” (Murphy, 2014, p. 55, grifo do autor).¹⁸

Não seria possível aqui fazer uma análise pormenorizada desse tortuoso trajeto de elaboração que levou anos (“foi um *inferno* escrevê-la!”, ele disse a Wood), mas a consideração sobre a passagem de uma “coisa nauseante” a uma peça com “convenções não realistas” são já um forte indicativo da influência de Piscator que seria perceptível na versão final do texto.

As notas do autor para a produção que antecedem o texto de *The glass menagerie* possuem o valor de um manifesto, em que Williams não apenas faz indicações concernentes à produção da peça, mas tece considerações sobre as concepções que havia

¹⁶ “a play suggested by my sister’s tragedy.”

¹⁷ “did a complete re-write of the nauseous thing I read you in Pasadena, *The gentleman caller*. I was afraid to leave anything in that condition, so I did it over.”

¹⁸ “All done but the *first* scene, which is a very tricky one, as it must establish all the non-realistic conventions used in the play – I call it ‘a play with music’.”

desenvolvido em relação ao teatro e à representação:

Essas observações não possuem apenas o sentido de um prefácio a essa peça em particular. Elas estão relacionadas à concepção de um teatro novo, plástico, que deve tomar o lugar do exaurido teatro de convenções realistas se o teatro quiser retomar sua vitalidade como parte de nossa cultura (Williams, 199, p. xix).¹⁹

Assim, Williams se coloca em posição antagônica ao realismo que hegemonizava a tradição teatral estadunidense. Tendo participado de experiências de Living Newspapers, parte do arsenal do teatro de *agitprop* que vigorou no teatro operário e de esquerda da década precedente, o autor tinha já alguma experiência com formas teatrais que extrapolavam os limites do realismo.

É verdade que Williams chega a justificar a ruptura de tais convenções a partir do fato de que a peça era centrada em lembranças: “Sendo uma ‘peça de memórias’, *The glass menagerie* pode ser apresentada com uma incomum liberdade em relação às convenções” (Williams, 1999, p. xix).²⁰ Contudo, ele também sustenta a extrapolação de tais convenções a partir da ideia de uma busca por autenticidade:

O expressionismo e todas as outras técnicas não convencionais no drama possuem apenas um objetivo válido, e este é uma aproximação maior da verdade. Quando uma peça emprega técnicas não convencionais ela não está, ou certamente não deveria estar, tentando fugir à sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou de interpretar a experiência, mas está efetivamente tentando, ou deveria estar, encontrar uma maior aproximação, uma expressão mais vívida e penetrante das coisas tais como elas são (Williams, 1999, p. xix).²¹

Essa passagem apresenta imensa semelhança em relação a considerações de Piscator sobre a técnica, tal como nesse texto de 1928:

Nosso ponto de partida é precisamente essa realidade excessivamente real e utilizamos todos os recursos possíveis para expressá-la. O que são para nós o cinema, os cenários móveis, as máquinas ou o óleo lubrificante? São apenas recursos. Nossa meta se situa na realidade (Piscator, 2013, p. 89).

Contudo, se há uma aproximação entre ambos concernente à ideia de que as técnicas mais diversas devem ser empregadas com o objetivo de se aproximar da verdade

¹⁹ “These remarks are not meant as a preface only to this particular play. They have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as part of our culture.”

²⁰ “Being a ‘memory play’, *The glass menagerie* can be presented with unusual freedom of convention.”

²¹ “Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional technique, it is not, or certainly shouldn’t be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are.”

ou realidade, sem dúvida há uma distinção em relação ao que tais termos significam. Para Piscator, trata-se da realidade social, econômica, política; para Williams, a verdade remete à subjetividade das personagens, a uma realidade emotiva ligada às percepções pessoais de Laura, Amanda, Tom e Jim, as personagens que procuram lidar com a situação concreta mediados por seus próprios desejos, angústias, medos e sonhos.

Para poder expressar tais verdades subjetivas, Williams se vale do aprendizado com Piscator, buscando empregar as mesmas técnicas que o diretor utilizava para enfatizar os aspectos econômicos, históricos e sociais, mas com a finalidade narrativa de ressaltar aspectos de atmosfera e subjetividade. A função épica, no sentido de narrativa, é apropriada para esta finalidade, fazendo com que a qualidade dramática (dialógica) da peça seja diminuída ou transformada a partir da condução proposta pelas técnicas empregadas em um âmbito que extrapola “a peça estritamente realista, com sua genuína geladeira e seus autênticos cubos de gelo” (Williams, 1999, p. xix).²² Para Williams, neste tipo de peça, “seus personagens que falam exatamente como seu público fala correspondem ao cenário acadêmico e possuem a mesma virtude da exatidão fotográfica”,²³ uma exatidão estéril, já que

a verdade, a vida ou a realidade são uma coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, em sua essência, apenas por meio da transformação, pela mudança em outras formas que não aquelas que estavam meramente presentes em aparência (Williams, 1999, p. xix).²⁴

Com tal intuito, o autor utiliza recursos característicos do teatro épico, tais como a estruturação da peça em cenas episódicas em vez de atos com unidade de tempo e ação; a introdução de um personagem-narrador; o uso da projeção de imagens e legendas; a iluminação com função narrativa.

Em relação ao dispositivo de tela (*screen device*), Williams alerta que é a única diferença importante entre o original e a versão encenada da peça, por opção do diretor Eddie Dowling, que decidiu não utilizar a tela. Ainda que Williams afirme “não lamentar a omissão desse aparato da atual produção da Broadway” (1999, p. xx),²⁵ ele discorre sobre sua função nas notas, apontando em primeiro lugar para um papel estruturante da peça:

²² “the straight realistic play, with its genuine Frigidaire and authentic ice-cubes.”

²³ “its characters that speaks exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness.”

²⁴ “truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance.”

²⁵ “I do not regret the omission of this device from the present Broadway production.”

Em uma peça episódica, como esta, a estrutura básica ou linha narrativa pode se encontrar obscurecida em relação ao público. O efeito pode parecer mais fragmentário do que estrutural. Isto pode ser menos culpa da peça do que de uma falta de atenção do público. A legenda ou imagem na tela reforçarão o efeito do que é meramente aludido na escrita e permitir que o ponto principal seja apresentado de forma mais simples e leve do que se a responsabilidade inteira recaísse sobre o texto falado (Williams, 1999, p. xx).²⁶

Atribui-se, portanto, um papel narrativo, que comenta a ação e conduz o olhar do público; a diferença entre o papel atribuído por Williams e aquele que era empregado por Piscator é que, no caso deste, o papel narrativo atribuído à projeção era o de extrapolar a situação em cena, incluindo contextos históricos e sociais no âmbito representativo, os quais conferem um sentido maior a partir do qual entender a situação dramática. Williams apresenta outra função às projeções que se referem diretamente ao aspecto sensível, e não narrativo: “Além desse valor estrutural, acredito que a tela terá um definitivo apelo emocional, menos definível mas tão importante quanto” (Williams, 1999, p. xx).²⁷

Em relação à música, também comentada pelo autor nas suas notas, há um papel mais destacadamente emotivo, em consonância com o ambiente nostálgico da peça. Mas também atribui a ela um elemento coesivo, de estruturação, de forma semelhante ao que atribui às projeções:

[...] é a música mais leve e delicada do mundo, e talvez a mais triste. [...] Ela serve como um fio de conexão e alusão entre o narrador, com seu ponto separado no espaço e tempo, e o assunto de sua história. Entre cada episódio ela retorna, como referência à emoção, nostalgia, que é a condição primária da peça (Williams, 1999, p. xxi).²⁸

O mesmo tipo de combinação de funções pode ser verificado nos comentários sobre a iluminação: em parte, ela cumpre a função de criar uma ambientação (ainda que não realista, aproximando-se de uma perspectiva expressionista): “Acompanhando a atmosfera da memória, o palco é escuro”;²⁹ ou ainda: “A luz sobre Laura deve ser distinta das demais, apresentando uma claridade imaculada peculiar, tal como a luz utilizada em

²⁶ “In an episodic play, such as this, the basic structure or narrative line may be obscured from the audience; the effect may seem fragmentary rather than architectural. This may not be the fault of the play so much as a lack of attention in the audience. The legend or image upon the screen will strengthen the effect of what is merely allusion in the writing and allow the primary point to be made more simply and lightly than if the entire responsibility were on the spoken lines.”

²⁷ “Aside from this structural value, I think the screen will have a definite emotional appeal, less definable but just as important.”

²⁸ “[...] it is the lightest, most delicate music [in the world and perhaps the saddest. [...] It serves as a thread of connection between the narrator with his separate point in time and space and the subject of his story. Between each episode it returns as reference to the emotion, nostalgia, which is the first condition of the play.”

²⁹ “In keeping with the atmosphere of memory, the stage is dim.”

pinturas antigas de santos femininos ou madonnas”,³⁰ e compara com a iluminação a ser empregada àquela dos quadros do pintor El Greco (Williams, 1999, p. xx-xxi).

Contudo, essa também apresenta uma função claramente narrativa, de justaposição e montagem, remetendo à função épica da iluminação: “Pontos de luz estão focados em áreas ou atores selecionados, às vezes em oposição ao que é o centro aparente” (Williams, 1999, p. xx).³¹ Um exemplo desse tipo de função narrativa da luz ocorre quando Tom diz, na cena 4: “Você sabe que não é preciso muita inteligência para se enfiar em um caixão pregado, Laura. Mas quem diabos jamais conseguiu sair de um sem remover um só prego?”,³² e nesse momento a luz incide sobre o retrato do pai que abandonou o lar, dando uma resposta à pergunta (Williams, 1999, p. 27-28).

E, finalmente, Tom, o personagem que também é narrador, além de representar um elemento típico do teatro épico de Piscator, tem notável semelhança com o mesmo tipo de narrador empregado na montagem de *Guerra e paz* da qual Williams participara em 1942: Pierre Besuchov também é, na adaptação escrita por Piscator e Alfred Neumann, um personagem-narrador que interrompe cenas para se dirigir ao público. Williams não se refere a ele nas notas, mas sim na primeira rubrica da peça, afirmando que “O narrador é francamente uma convenção da peça. Ele toma qualquer licença em relação às convenções dramáticas que seja conveniente a seus propósitos” (Williams, 1999, p. 4).³³

Já em sua primeira fala, o narrador afirma que trará ao espectador a “verdade no agradável disfarce de ilusão”,³⁴ e apresenta o “pano de fundo social da peça”³⁵ mencionando a guerra civil na Espanha, o bombardeio da cidade de Guernica, e protestos e revoltas em cidades como Chicago, Cleveland e Saint Louis. (Williams, 1999, p. 5). Essa sucinta apresentação de um contexto social e político remete imediatamente ao uso que Piscator faria de um narrador, no entanto, é algo acessório no âmbito da peça, não cumprindo nenhum papel próprio na trama, servindo predominantemente para mostrar que a ação se situa em um tempo passado. Se para Piscator o enredo envolvendo as personagens é uma forma de ilustrar e problematizar as questões sociais, na peça de

³⁰ “The light upon Laura should be distinct from the others, having a peculiar pristine clarity such as light used in early religious portraits of female saints or madonnas.”

³¹ “Shafts of light are focused on selected areas or actors, sometimes in contradistinction to what is the apparent center.”

³² “You know it don’t take much intelligence to get yourself into a nailed-up coffin, Laura. But who in hell ever got himself out of one without removing one nail?”

³³ “The narrator is an undisguised convention of the play. He takes whatever license with dramatic convention as is convenient to his purposes.”

³⁴ “truth in the pleasant disguise of illusion.”

³⁵ “the social background of the play.”

Williams o destaque é para os indivíduos, sendo este contexto político aquilo que o narrador já disse: um pano de fundo.

E é o próprio narrador quem explicita logo a seguir o intuito de situar a peça em um plano distante da realidade: “ela é sentimental, não é realista”. E, remetendo ao personagem de Jim, o visitante que a família gostaria de unir amorosamente a Laura, afirma:

Ele é o personagem mais realista da peça, sendo o emissário de um mundo de realidade do qual fomos de alguma forma separados. Mas como tenho uma fraqueza de poeta por símbolos, eu uso seu personagem também como um símbolo; ele é aquele algo que tarda longamente a vir, mas pelo qual sempre esperamos e pelo que vivemos (Williams, 1999, p. 5).³⁶

Um teatro não realista em que “todas as influências serviram para aprender”

É nítido que a partir de *The glass menagerie* o pensamento de Williams passa a ser mais consistente em abranger na sua escrita fatores que extrapolam o diálogo dramático e as convenções realistas, e essa intenção é declarada em suas notas sobre a produção. Richard Kramer aponta como a evolução da concepção teatral do autor nesta direção começa a ocorrer no momento em que ele estava no Dramatic Workshop, após sua participação nos seminários de dramaturgia e durante seu trabalho como assistente na produção de Piscator de *Guerra e paz* (Kramer, 2002). Entre janeiro e abril de 1942, anotações em seu diário remetem à ideia de um drama escultural (*sculptural drama*): “eu o visualizo como uma mobilidade reduzida no palco, a formação de atitudes como estátuas ou quadros, algo lembrando um tipo de dança contido, com movimentos apurados para o essencial ou significativo” (Williams, 1999, p. ix).³⁷ Kramer vê uma linha de continuidade entre essas formulações e a noção de teatro plástico (*plastic theatre*) que é apresentada nas notas de *The glass menagerie*: “[...] ele descreve um teatro que é, por definição, expressionista – onde as emoções da peça são apresentadas visual ou auditivamente no palco [...]” (Kramer, 2002).³⁸

³⁶ “He is the most realistic character in the play, being an emissary from a world of reality that we were somehow set apart from. But since I have a poet’s weakness for symbols, I am using this character also as a symbol; he is the long delayed but always expected something that we live for.”

³⁷ “I visualize it as a reduced mobility on the stage, the forming of statuesque attitudes or tableaux, something resembling a restrained type of dance, with motions honed down to only the essential or significant.”

³⁸ “he describes a theatre that is, by definition, expressionistic – where the emotions of the play are rendered visually or aurally on the stage.”

Em que pese o fato de que essa noção expressionista é radicalmente distinta do teatro épico de Piscator, os indícios apontam que a experiência de trabalho que teve com o diretor foi um importante estímulo para que pensasse os recursos cênicos disponíveis e os mobilizasse em torno de sua própria concepção de um teatro não realista. Kramer, que atribui a concepção do termo “teatro plástico” à inspiração advinda do pintor Hans Hofmann, afirma que Williams “[...] certamente constituiu o conceito a partir de diversas fontes ao longo de seus anos de juventude, incluindo a Universidade de Iowa, o Dramatic Workshop de Piscator na New School for Social Research e outras influências” (Kramer, 2002).³⁹

Williams seleciona e recorre a elementos e recursos que fazem da sua dramaturgia algo muito distinto do que seria possível verificar em suas obras já assimiladas e pasteurizadas pela indústria cultural, como as adaptações de seus textos para roteiros cinematográficos. Como afirma Maria Silvia Betti, o ascenso de Williams ao status de “uma celebridade teatral internacionalmente reconhecida” o empurrou a “uma roda vertiginosa de compromissos contratuais no mercado editorial, na Broadway e em Hollywood”, o que ampliou o alcance de seu trabalho, mas, simultaneamente “contribuiu decisivamente para difundir a ideia de que ali [no circuito cinematográfico] se encontrava, verdadeiramente, o cerne compositivo de sua dramaturgia” (Betti, 2017, p. 214). Ela também aponta que

O lirismo presente na obra de Tennessee Williams, geralmente encarado como resultado exclusivo da figuração dos processos subjetivos da memória do indivíduo, é indissociável da representação do Sul dos Estados Unidos e de suas questões sociais e econômicas. O Sul estadunidense é historicamente impregnado por tensões e contradições acumuladas ao longo do tempo e que decorrem diretamente das principais transformações ligadas às estruturas de trabalho, convívio e pensamento nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Ao tomar como matéria dramática os efeitos gerados por essas transformações, Tennessee engendra em suas peças situações ao mesmo tempo representativas e críticas de várias facetas constitutivas da sociedade sulista e da ideologia dominante no país (Betti, 2017, p. 207).

Tal aspecto é visível tanto em *The glass menagerie*, com temas sociais fundamentais à peça, tais como as idealizações de supostos pretendentes da juventude de Amanda, ligados à tradicional elite agrária escravocrata da qual sua família se origina antes da ruína econômica; a exploração e miséria impostas aos trabalhadores como Tom; ou ainda a ideologia do *self-made man* encarnada por Jim.

³⁹ “he surely put the concept together from several sources over his early years, including the University of Iowa, Erwin Piscator’s Dramatic Workshop at the New School for Social Research, and other influences.”

Em *Battle of angels* tais questões sociais também estão presentes; sendo uma contundente denúncia social, “o drama expõe a repressão, crueldade, ódio, hipocrisia e brutalidade que residem sob a superfície de uma pequena e respeitável comunidade sulista” (Smith-Howard; Heintzelman, 2005, p. 38),⁴⁰ além de questões como o racismo e a violência policial. Por isto, Piscator viu na peça tanto o potencial para servir de matéria-prima a uma encenação épica, quanto a necessidade de transformá-la profundamente para que isso fosse possível (como fazia com as peças expressionistas de seu amigo e colaborador Ernst Toller na Alemanha). Não era, no entanto, o desejo de um autor imbuído de uma marcante verve lírica como Williams submeter o rico universo subjetivo emocional de suas criações aos desígnios de um teatro voltado a colocar em primeiro plano os conflitos de classe e as questões políticas e sociais.

Mesmo sem chegar ao acordo para a encenação, Piscator demonstrou valorizar o trabalho de Williams quando, em decorrência da separação institucional entre o Dramatic Workshop e a New School for Social Research em 1949, Piscator o convidou para ser parte do Conselho Diretor do Dramatic Workshop and Technical Institute (Probst, 1991, p. 82). Em sua carta aceitando a posição, Williams diz que “está orgulhoso em ser membro do Conselho”⁴¹ e que está “tão interessado quanto sempre em relação ao que o Dramatic Workshop está fazendo, e continuamente mais e mais impressionado e admirando suas realizações e sua perseverança em face de tantas coisas adversas em nossas atuais circunstâncias”,⁴² e também afirma esperar ver a encenação de *O processo*, de Kafka, feita por Piscator no Studio Theatre, alegando “não ter ouvido nada além de coisas boas e entusiasmantes a seu respeito. Sinto que é um dos trabalhos mais significativos de nosso tempo” (Williams, 2000a, p. 361).⁴³

A carta de Williams é datada de 1 de dezembro de 1950. Alguns meses antes, segundo testemunho de Judith Malina, que era parte do corpo discente do Dramatic Workshop na época, Piscator havia se referido ao dramaturgo durante um encontro com os alunos:

⁴⁰ “the drama exposes the repression, cruelty, hatred, hypocrisy, and brutality that lie beneath the surface of a small, upstanding Southern community.”

⁴¹ “I am proud to be a Board member.”

⁴² “I am as interested as ever in what the Dramatic Workshop is doing and continually more impressed and admiring of its accomplishments and its endurance in the face of so much that is adverse in our present circumstances.”

⁴³ “I have heard nothing but fine and exciting things about it. I feel it is one of the most significant works of our time.”

Em 19 de fevereiro de 1950, Piscator convocou um encontro de todos os alunos do Dramatic Workshop no President Theatre. Eu escrevi em meu diário: Piscator fala. Alguma chama... reacende. Entre todas as pequenas vozes, sua voz forte e clara está vívida com uma excitação interior. Ele fala de seu desapontamento pelo fato de que o Dramatic Workshop não tenha produzido um exército de vanguarda de teatros políticos através dos Estados Unidos. Ele fala ironicamente de certos alunos que ignoraram sua inspiração política. Tennessee Williams é citado. Piscator diz: 'Eu quero fazer de cada ator um pensador e de cada dramaturgo um combatente' (Malina, 2012, p. 169).

Anos mais tarde, em um texto sobre o teatro estadunidense de 1955, Piscator volta a citar Williams, referindo-se tanto à forma como os dramaturgos daquele país assimilam as técnicas das mais diversas fontes (menciona Stanislávski), como também fala da influência que ele próprio considera ter exercido sobre a escrita de *The glass menagerie*. Para Piscator, diversos autores estadunidenses

aprenderam o método de Stanislávski e chegaram ao seu próprio estilo ao lado de autores russos como Tchékhov, como é o caso, por exemplo, de Arthur Miller e T. Williams, entre outros. Esta explicação deve servir como exemplo de que nos Estados Unidos todas as influências serviram para aprender.

E conclui:

Quando T. Williams, por exemplo, estava em minha escola, encenei a dramatização minha e de Alfred Neumann de *Guerra e Paz*. Pouco antes, T. Williams havia fracassado com sua obra *The Battle of Angels*. Estava escrita em estilo naturalista e em três atos. T. Williams viu então a obra dramatizada epicamente, que tinha um narrador e nenhuma divisão entre atos, mas sim sequências de cenas, e sua obra seguinte, *The Glass Menagerie*, recorre primeiramente a este estilo épico (Piscator, 2013, p. 191).

Se, quando escreveu a Piscator sobre *Battle of angels* Williams argumentava que utilizavam métodos diferentes para sentidos idênticos, em *The glass menagerie* poderíamos dizer que utilizam métodos semelhantes para sentidos diferentes. Como afirma Probst, "Nas mãos de Tennessee Williams, o estilo épico de teatro, sempre que utilizado, se tornava um instrumento para melhor transmitir as emoções de suas peças, às vezes gentis e poéticas, e frequentemente violentas" (Probst, 1991, p. 82).⁴⁴ Maria Ley-Piscator, falando sobre *The glass menagerie*, opina que "as conotações racionais na peça de Tennessee Williams não mudaram sua beleza poética, mas clarificaram o conteúdo" (Ley-Piscator, 1967, p. 237).⁴⁵ Já Iná Camargo Costa tem uma opinião mais contundente, afirmando que "Com tanto material para um melodrama dos mais lacrimejantes [...] a técnica – capaz de

⁴⁴ "In Tennessee Williams' hands the epic style of theatre, whenever he used it, became an instrument better to convey the sometimes gentle and poetic, often violent emotions of his plays."

⁴⁵ "The rational overtones in Tennessee Williams' play did not change its poetic beauty, but clarified the content."

dar dimensão histórica às quatro figuras de *Menagerie* – e quem sabe o conhecimento de *Mãe Coragem* de Brecht podem ter salvo Tennessee Williams do desastre completo” (Costa, 2001, p. 138). Uma opinião que parece ser corroborada pelo próprio Williams quando disse para Margo Jones que reelaborou totalmente “aquela coisa nauseante” (por ser melodramática, quem sabe) das primeiras versões.

Piscator e Williams não voltaram a trabalhar juntos, e, como fica claro, possuem estilos teatrais distintos. No entanto, não parece exagerado dizer que passos importantes da ruptura de Williams com as convenções realistas – que marcariam parte importante de sua obra, e talvez a mais negligenciada pela crítica – foram incentivados por sua experiência de trabalho com o dramaturgo e diretor alemão.

Referências

BETTI, Maria Silvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil: três estudos**. São Paulo: Cia. Fagulha, 2017.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

DURMIŠEVIĆ, Nudžejma. Plastic theatre and selective realism of Tennessee Williams. **Anafora – Journal of Literary Studies**, v. 5, n. 1, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/325669106_Plastic_Theatre_and_Selective_Realism_of_Tennessee_Williams. Acesso em: 20 jul. 2022.

KRAMER, Richard E. The sculptural drama: Tennessee Williams’s plastic theatre. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 5, 2002. Disponível em: tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45. Acesso em: 22 jul. 2022.

LEY-PISCATOR, Maria. **The Piscator experiment**. The political theatre. New York: James H. Heineman, 1967.

MALINA, Judith. **The Piscator notebook**. London: Routledge Chapman & Hall, 2012.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução: Rubens Enderle Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.

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

PISCATOR, Erwin. **Erwin Piscator: teatro, política, sociedad**. Organizado por: Cesar de Vicente Hernando. Madrid: Asociacion de directores de escena de Espana, 2013.

PROBST, Gerhard F. **Erwin Piscator and the American theatre**. New York, San Francisco, Bern etc., 1991.

SMITH-HOWARD, Alycia; HEINTZELMAN, Greta. **Critical companion to Tennessee Williams**. New York: Facts On File, Inc., 2005.

WILLIAMS, Tennessee. Preface. In: WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending and Battle of angels**. New York: New Directions, 1957.

WILLIAMS, Tennessee. **The glass menagerie**. New York: New Directions, 1999.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams – Volume 1**. Editado por DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. New York: New Directions Publishing Corporation, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams – 1945-1957 (volume 2)**. Editado por DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. New York: New Directions Publishing Corporation, 2000a.

Submetido em: 29 jul. 2022

Aprovado em: 07 fev. 2023



The use of prestige language in Tennessee Williams's *A streetcar named Desire*

O uso de linguagem de prestígio em *A streetcar named Desire*, de Tennessee Williams

Dr. Stuart Noel¹

Abstract

The article discusses the utilization of prestige language in Tennessee Williams's *A streetcar named Desire*. It explores the character Blanche DuBois, who employs a pretentious and melodramatic language to project an image of high social status and conceal her true nature. Blanche embodies personal and artistic decay that pervades Williams' work. Prestige language is characterized as formal and associated with prestigious social contexts. Blanche employs this language to create a refined and superior image, contrasting with her emotional and mental deterioration. The article also delves into the relationship between Blanche and reality, her pursuit of illusions, and her struggle to maintain an image that doesn't align with her true nature. Through the analysis of the character and Williams's narrative techniques, the article reveals the recurring theme of art and decay in his work.

Keywords: American (Southern) Literature; American Drama and Theatre; English Syntax.

Resumo

O artigo discute a utilização da linguagem de prestígio na peça *A streetcar named Desire*, de Williams. O autor explora a personagem Blanche DuBois, que utiliza uma linguagem pretensiosa e melodramática para projetar uma imagem de classe alta e ocultar sua verdadeira natureza. Blanche personifica a decadência pessoal e artística que permeia a obra de Williams. A linguagem de prestígio é caracterizada por ser formal e associada a contextos sociais de boa reputação. Blanche utiliza essa linguagem para criar uma imagem refinada e superior, contrastando com sua deterioração emocional e mental. O artigo também discute a relação entre Blanche e a realidade, sua busca por ilusões e sua luta para manter uma imagem que não condiz com sua verdadeira natureza. Através da análise da personagem e das técnicas narrativas de Williams, o artigo revela o tema recorrente de arte e decadência presente em sua obra.

Palavras-chave: Literatura do Sul estadunidense; Teatro e dramaturgia estadunidense; Sintaxe da língua inglesa.

¹ Dr. Stuart Noel is Professor of English and Film at Georgia State University in Atlanta, Georgia. He has lectured widely both in the United States and abroad as a scholar of Tennessee Williams and Truman Capote. Dr. Noel founded and chairs the Truman Capote Literary Society. He is the recipient of the 2018 Scholar's Award at the Tennessee Williams Tribute in Columbus, Mississippi, the birthplace of Tennessee Williams. E-mail: snoel1@gsu.edu.

During the middle part of the twentieth century, many authors and playwrights from the South emerged with acclaim. Their topics varied with subjects consisting of themselves, their Southern experiences, and brilliant fictions involving situations and characters with intense Southern narratives in a flowery Southern flavor. One of the greatest figures to emerge from the South is Tennessee Williams. His masterful use of language, including rich description and metaphor, adds to his narrative genius; as James Hafley (1977, p. 761) writes,

In Tennessee Williams [...] what I am awaiting is the excitement of speech itself. This may be called poetic style, or language as gesture, or drama as literature, or—more properly—literature as theater, but it is speech itself. I listen and the language builds and develops itself into structures that both are and lead to the gloriously inevitable.

His greatest works involve characters who find themselves deteriorating from one or more personal struggles which inevitably get the best of them. Many of these characters were at one time artistic, heroic, or glamorous figures who later find themselves in a world of personal and artistic decay. This deterioration seems to parallel Williams's [the artist] personal struggles and despondence. One such character presents the ugly picture of sexual indulgence, the selfish use of other people, and the personification of a dying false image of a *moonlight and magnolias* South. The character tries, unsuccessfully, to conceal this side of herself through her use of prestige language in conjunction with delusions of grandeur with wealth and lineage. Blanche in *A streetcar named Desire* disintegrates when she discovers her young husband with another man. She is forced out of her English teaching position because of various, sordid sexual escapades. Closer analysis of Williams's rich linguistic narration techniques and this character will present a recurring theme of art and decay and the use of prestige language in Williams's work.

Prestige language is an exaggeratedly elevated, pretentious, and oftentimes melodramatic form of one's language incorporating superstandard or more standard speech than usual in order to project a highly authoritative individual identity. According to Woolfram and Schilling-Estes, the authoritative connotations which our highly standard speech carries most likely derive from the fact that those with the most authority in our society speak standard English. Further, speech styles carry personal identification meaning not only because they are closely associated with certain social classes but because they tend to be associated with certain conversational contexts. Features which may be considered to be *elaborated* in form [for example, full forms vs. contractions] tend to cluster together in

speech registers/styles which are typically considered to be more formal and/or of higher social prestige, such as academic lectures and news broadcasts. Members of higher social classes have access to the elaborated registers which characterize formal writings and pre-planned speech events, such as lectures, while members of lower classes are relegated to using the more economical registers associated with casual, face-to-face conversational interaction, since they do not participate in as many planned speech events as upper-class speakers (Woolfram; Schilling-Estes, 1998, p. 234-235).

In *A streetcar named Desire*, Williams presents Blanche DuBois, a most complex and intriguing character who often uses prestige language to project the image of an upper-class speaker and to disguise her darker and complicated self. She embodies various fascinating and contrasting characteristics. Like New Orleans [the locale of the play], Blanche represents two opposing images. One image projects that of genteel, Southern charm and beauty, speaking formally and using prestige language, and the other image reveals that of a soiled, deteriorating façade, full of decadence and illusion. Ellen Bouchard Ryan writes that a host of several attitude studies conducted in several societies have

demonstrated that varieties of particular language tend to enjoy differential prestige [...] within a given society that one particular variety, the standard dialect, incorporates a formal set of norms defining 'correct usage'. This high prestige standard is usually employed predominantly by the social group(s) with the highest social status in that society (Ryan, 1979, p. 145).

Williams said on more than one occasion that Blanche's use of such language was a direct reflection of her personality and character [as a high school English teacher]. Perhaps the character of Blanche DuBois is all-the-more fascinating to examine because in *The kindness of strangers* Williams is quoted, referring to the heroine, "I am Blanche DuBois" (Spoto, 1985, p. 139).

Williams describes Blanche in Scene One as being delicate and fragile, like a moth, and demurely dressed in white. He presents her as "looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth" (Williams, 1971, p. 3). As a middle-aged woman trying to appear younger and sophisticated, physical appearance, manner, and prestigious syntax are extremely important to her. Blanche, as her name implies, appears somewhat pallid, burdened, garishly overrefined and out of place when she arrives at her sister's home. One of the first examples of Blanche's use of prestige language is

when she is asking Stella about her living conditions, “Oh, I’m not going to be hypocritical, I’m going to be honestly critical about it! Never, never, never in my worst dreams could I picture—Only Poe! Only Mr. Edgar Allan Poe!—could do it justice! Out there I suppose is the ghoulish-woodland of Weir!” (Williams, 1971, p. 6). She begins her time with her sister and brother-in-law in this tone, and it continues throughout her stay.

In an early conversation with a possible beau, Mitch, Blanche uses prestige language to set an erudite tone and image. After quoting an Elizabeth Barrett Browning poem to Mitch, he asks her if she is in the teaching profession.

BLANCHE. Yes. Ah, yes. . .

MITCH. Grade school or high school or—

BLANCHE. I teach high school. In Laurel.

MITCH. What do you teach? What subject?

BLANCHE. Guess!

MITCH. I bet you teach art or music? Of course I could be wrong. [*Blanche laughs delicately.*] You might teach arithmetic.

BLANCHE. Never arithmetic, sir; never arithmetic! [*with a laugh*] I don’t even know my multiplication tables! No, I have the misfortune of being an English instructor. I attempt to instill a bunch of bobby-soxers and drugstore Romeos with reverence for Hawthorne and Whitman and Poe!

MITCH. I guess that some of them are more interested in other things.

BLANCHE. How very right you are! Their literary heritage is not what most of them treasure above all else! But they’re sweet things! And in the spring, it’s touching to notice them making their first discovery of love! As if nobody had ever known it before! (Williams, 1971, p. 34)

Mitch is impressed with her grace, knowledge, and mastery of the language—that is, before he learns of her delusions and delicate mental and emotional conditions.

She has arrived by way of a streetcar named *Desire*, transferring to another called *Cemeteries*. Williams incorporates the factual names of the streetcars to further describe Blanche and her plight in life. *Desire* describes her desire to project the image of a well-educated, refined, and charming, Southern woman. *Cemeteries* represents her self-made mental and emotional deterioration and deathwish. Her past is a mixture of sin and romance, reality and illusion, the inappropriateness of desire and the mores of society. Her personality is a battle between animal reality and moral appearance. In *Mirror on the stage*, Thomas P. Adler states that Blanche insists on the place of *magic* in life. Blanche says, “I don’t want realism. I want magic! Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don’t want to tell the truth, I tell what ought to be truth” (Adler, 1987, p. 385). As Harold Clurman notes, she is “the potential artist in all of us [...] Her lies are part of her will

to beauty; her wretched romanticism is a futile reaching toward a fullness of life" (Clurman, 1974, p. 12). At one point, in an attempt to recapture life at the family plantation, Belle Reve [that is, *beautiful dream*], Blanche attires herself in the long white satin evening gown, the silver slippers, the rhinestone tiara. However, according to Adler, in a symbolic action, she breaks the hand mirror, "for art cannot camouflage life or stop time, and reality will always betray the dream" (Clurman, 1974, p. 33). She lives in a world of elevated syntax, shades, and romantic melodies that conjure up dream worlds, of indiscretions turned into romances, of alcoholic escape, and of time past.

It is very difficult for Blanche to deal with reality in the harsh world in which she lives. Her feverish and often condescending talk, her attention to her figure and to the showy clothes she brought, and her frequent returns to the whiskey that she later says she *never touches* give an early clue to her state of mind. Her attempt to hold the crumbling world of the family plantation, Belle Reve, has failed. Vague about the loss of the plantation, she tells of spendthrift grandfathers, uncles, father, and brothers who over the years mortgaged the land to pay for their *epic fornications*. She refuses to accept the reality of her life and attempts to live under illusion. She has a false sense of gentility, which is contradicted by a promiscuous past. Her incident of crisis occurred when she discovered her husband was a homosexual, and in a moment of disgust she drove him to suicide. The memory recurs in flashes to haunt Blanche, who only wants to avoid the *blinding light*. She does not want to face the rejection of her husband and the part she played in his suicide.

Criticism of Stella's sordid condition allows Blanche to temporarily forget her own unhappy life. She refuses to believe that Stella is happy in her new way of life, which is so different from the plantation world where they grew up. She judges Stanley, Stella's husband, as beneath them because he is not a gentleman. To play her role in the two-room Kowalski apartment, Blanche has brought a trunk full of clothes, imitation jewelry and costumes. Through her attitude and speech she presents her superiority. She introduces literary and cultural references into the French Quarter dwelling. She alone uses correct grammar and a developed vocabulary. According to Anthony S. Abbott in *The vital lie*, Blanche and Stanley represent two ways of life, and the "real point of the play is that the Stanleys are exterminating the Blanches from the face of the earth" (Abbott, 1989, p. 143). In one example of her use of prestige language, Blanche explains to Stella:

Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella - my sister - there has been some progress since then! Such things as art -- as poetry and music -- such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make grow! And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching.... don't -- don't hang back with the brutes! (Williams, 1971, p. 323)

Abbott goes on to say that Blanche fights back against Stanley with the only resources she has - illusions (Abbott, 1989, p. 143). An additional resource includes her mastery of language. Nancy Wilhelmi notes that Williams's plays "depict women as seizers of powerful language" (Wilhelmi, 1994, p. 218). Nevertheless, Blanche's attempt to maintain the image of herself as a correct and genteel lady only leads her to deny her real sexual nature. Elizabeth Gordon notes that in societies where social stratification is reflected in speech, women—especially middle class women—tend to use more of the standard or prestige variants than men. "Research in different types of communities, using differing methodologies, has revealed this is a common pattern; it has been shown that, in formal situations, women style-shift more dramatically than men" (Gordon, 1997, p. 47). Blanche often style-shifts when need demands and especially when she feel desperate and cornered.

Blanche's sexual nature asserts itself, however, regardless of her attempts at gentility, and this leads to her breakdown. According to C.W.E. Bigsby, Blanche is "haunted by her own failure to acknowledge a human responsibility - a failure which sends her on a desperate and hopeless flight" (Bigsby, 1984, p. 48). She avoids adult sexual relationships but actively seeks affairs with adolescents. She is fired from her teaching position because of an attempt to seduce a teenage student. She later admits that she has had many one-night stands with the young soldiers of the nearby army camp. Her words and actions show, at one point, her urge to seduce a young newspaper boy. Perhaps Blanche seeks relationships with boys because she feels guilty about the death of her young husband. Though she does not wish for the complications of love, panic drives her to sex when her memories make existence unbearable: "After the death of Alan - intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with... hunting for some protection" (Williams, 1971, p. 386). Her legacy has been death, all the hideous, crushing burdens of the dying that she faced alone. She chooses this road of sensuality, she explains, because of her feeling that the "opposite of death² is desire" (Williams, 1971, p. 389). Despite her deteriorating state, even when her appearance is less than desirable, she rarely lets down her defensive guard through the use

² As suggested by the symbolism of the two streetcars.

of prestige language. As Edward Finegan explains, “The observations and findings suggest that in more formal styles there is a marked tendency for speakers to use fuller forms and to match form and semantics more closely. This is apparently true of all socioeconomic groups” (Finegan, 1987, p. 156). Although Blanche is from a *prestigious and old southern* family, her appearance and behavior, at times, would not project such.

Blanche’s true motive for pursuing sexual relationships, however, is to assuage her insecurity and feelings of inadequacy. Alan, she says, “came to me for help. I didn’t know that ... all I knew was I’d failed him in some mysterious way” (Williams, 1971, p. 354). It is this failure that Blanche is trying to resolve by forming relationships with boys. She might be able to satisfy one of them in a way she was never able to satisfy her boyish husband Alan. This sense of inadequacy also accounts for her awareness of her physical attractiveness. Fearing that she will be unable to win a man and knowing that failure will mean she will have to face herself, Blanche pursues Mitch. But she is afraid of a mature man-woman relationship and never really views Mitch as a sexual conquest. She sees him as a “cleft in the rock of the world that I could hide in” (Williams, 1971, p. 387). She wants him to protect her from her persistent vision of Alan’s suicide. Unfortunately, he is not her prince, and consciously or unconsciously, she assumes dominance in relating to Mitch by her use of powerful/prestige language. Unlike the power play between Stella and Stanley that is overt and often physical, the power struggle between Blanche and Mitch is subtle and verbal.

MITCH. How old are you?

BLANCHE. Why do you want to know?

MITCH. I talked to my mother about you and she said, ‘How old is Blanche?’ And I wasn’t able to tell her.

BLANCHE. You talked to your mother about me?

MITCH. Yes.

BLANCHE. Why?

MITCH. I told my mother how nice you were, and I liked you.

BLANCHE. Were you sincere about that?

MITCH. You know I was (Williams, 1971, p. 352).

Wanting information, Mitch directly asks Blanche her age – a fact that Blanche wants to hide from him. Asking a question is one way of dominating a conversation. The questioner manages “the flow and exchange of messages” (Wilhelmi, 1993, p. 220). Blanche refuses to relinquish such control to Mitch. Avoiding the question while gaining subtle control of the conversation, Blanche answers a question with a question – changing the topic of conversation. In fact, she maintains this pattern throughout this dialogue asking questions,

directing the conversation, giving no information.

Stanley, the antithesis of Blanche, in his ignorance and insensitivity, destroys both her hope and her illusion. Williams polarizes a conflict with the school teacher, Blanche, with her talk of poetry and arts, and the laborer Kowalski, with his unrefined, primal life and speech. He sees through her façade without understanding why she needs one. Stanley takes Blanche's teasing as a flirtatious sign and concludes that they've "had this date with each other from the beginning!" (Williams, 1971, p. 402). The rape shatters Blanche's desperate attempt for dignity and also forces on her what she is too fragile to endure, forceful sexual passion. The tragic result is insanity. According to Ruby Cohn in *Dialogue in American drama* in the final scene, Blanche is "the victim of her own Southern-belle fantasy; the role has become her reality as she seems not to recognize the poker-playing men" (Cohn, 1971, p. 104). Expecting Shep Huntleigh, Blanche responds to the Institution doctor, who Cohn says is both her "Hunter and her Shepherd" (Cohn, 1971, p. 104). Her exit line, addressed to the doctor, intensifies her pathos: "Whoever you are - I have always depended on the kindness of strangers" (Williams, 1971, p. 418). Cohn concludes that Blanche has found no kindness among strangers and that we may recall Blanche's first use of the word *strangers*, in her confession to Mitch, "After the death of Alan -- intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with" (Cohn, 1971, p. 104). Her heart is lonely and she unfortunately is ill-equipped to face a harsh world of reality and abandon.

Although Blanche DuBois lives with a sordid and pitiful past, which she glazes over with deceit and lies, she is not without redeeming qualities, which evoke sympathy and admiration. It is never her intention to deliberately hurt anyone. Dan Vogel writes: "Blanche DuBois is classic - a nearly perfect combination of tyrannical aspiration, idealism, failure, and dignity, all engendered by her region's history and romantic ambience" (Vogel, 1974, p. 83). For once Blanche is gone, civilized conversation vanishes, Stanley and Stella relax into an almost wordless animal existence as the blue piano music plays and the final words of the play take on full meaning: "This game is seven-card stud," (Williams, 1971, p. 419) which summarizes a bleak, decadent, and unfulfilling life in the French Quarter without the gentle and civilized world of Blanche.

Tennessee Williams's work is characteristically concerned with the conflict between the illusions of an individual and the reality of his/her situation equated with a conflict between truth and beauty. An examination of Blanche DuBois reveals a recurring theme of

art and decay and the use of prestige language to reveal artistry in language and to hide a deteriorating self. His graceful and poetic writing personifies her downfall and deterioration. Her loneliness and disappointment are the things so often strongly feared by the sensitive artists and heroes in the world. Hers is also a special and delicate human spirit that is often misunderstood and repressed by society. As Anthony S. Abbott notes in *The vital lie*,

Williams's characters lie, dream, form illusions, and retreat into drink, drugs and hallucination primarily to protect themselves from hurt. We must view them primarily as victims. In a *Life* interview Williams said, 'For me the dominating premise has been the need for understanding and the tenderness and fortitude among individuals trapped by circumstance.' He asks us to look beneath the surface and not to judge. All are figures the traditional world would be quick to condemn: their lives are dominated by illusions. But Williams asks us to understand them, to see *why* they have become what they are, and, finally, to love them (Abbott, 1989, p. 139, our emphasis).

Blanche is afflicted with a psychic illness growing out of her inability to face the harshness of human existence. She is a sensitive, artistic, and beauty-haunted creature who is avoiding her own humanity while hiding behind her use of prestige language. And she embodies a partial projection of Williams himself. No one understood this isolation more than Tennessee Williams. This call for understanding lost souls in a modern civilization on the verge of human aesthetic and artistic decay comes not from just the writings of the playwright, but from the heart of the artist and idealist himself. Williams's masterful use of language to describe his characters and situations serves him well as he presents people who hide a part of themselves behind syntax, appearance, and illusion. It is this lyrical linguistic narrative that moved James Hafley to compare Williams's work with opera, "the theater of Williams is a drama of language itself as art, as fine art" (Hafley, 1977, p. 762).

References

- ABBOTT, Anthony S. **The vital lie** - Reality and illusion in modern drama. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1989.
- ADLER, Thomas P. **Mirror on the stage**. West Lafayette: Purdue University Press, 1987.
- BIGSBY, Christopher W. E. **A critical introduction to twentieth-century American drama**. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1984.
- CLURMAN, Harold. **The divine pastime**: theatre essays. New York: MacMillan, 1974.
- COHN, Ruby. **Dialogue in American drama**. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- FINEGAN, Edward. On the linguistic forms of prestige – Snobs and slobs using English. In: BOARDMAN, Philip C. (Ed.). **The legacy of language** – A tribute to Charlton Laird. Reno: University of Nevada Press, 1987.
- GORDON, Elizabeth. Sex, speech, and stereotypes: why women use prestige speech forms more than men. **Language in Society**, v. 26, n. 1, p. 47-63, 1997.
- HAFLEY, James. Abstraction and order in the language of Tennessee Williams. In: THARPE, Jac (Ed.). **Tennessee Williams**: a tribute. Jackson: University Press of Mississippi, 1977.
- PHILLIPS, Susan U.; STEELE, Susan Steele; TANZ, Christine (Ed.). **Language, gender, and sex in comparative perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- RYAN, Ellen Bouchard. Why do low-prestige language varieties persist? In: GILES, Howard; ST. CLAIR, ROBERT N. (Ed.). **Language and Social Psychology**. Baltimore: University Park Press, 1979.
- SPOTO, Donald. **The kindness of strangers** - The life of Tennessee Williams. Boston: Little, Brown & Company Limited. 1985.
- VOGEL, Dan. **The three masks of American tragedy**. Baton Rouge: Louisiana State Press, 1974.
- WILHELMI, Nancy O. The language of power and powerlessness – Verbal combat in the plays of Tennessee Williams. In: GOLDIN, Cynthia (Ed.). **The text & beyond**: essays in literary linguistics. Tuscaloosa: University of Alabama, 1994.
- WILLIAMS, Tennessee. **A streetcar named Desire**. The Theatre of Tennessee Williams. v. 1. New York: New Directions, 1971.
- WOOLFRAM, Walt; SCHILLING-ESTES, Natalie. **American English**. Malden: Blackwell Publishers, 1998.

Works consulted

BAUGH, Albert C.; CABLE, Thomas. **A history of the English language**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2002.

BERGER, Charles R.; BURGOON (Ed.). **Communication and social influence processes**. East Lansing: Michigan State University Press, 1995.

SVALASTOGA, Kaare. **Prestige, class and mobility**. New York: Arno Press, 1979.

Submitted on: Apr. 20, 2023

Accepted on: Aug. 7, 2023



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

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

Anthoullis Demosthenous (BA, MA, PhD, Post-doc)¹
European University Cyprus

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.

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, nós 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.

¹ Anthoullis Demosthenous studied History and Archaeology in the University of Athens. He has a Master's degree in Byzantine History. He is a PhD holder. His post-doctorate research examines the reactions of the Medieval audience. He has a second MA in Theatre Studies. He studied theatre direction and scenic art in Royal Academy of Dramatic Art. His field of expertise is the American theatre and religious drama. He works as a freelance theatre director, staging plays in Cyprus, Greece and the U.S.A. He published books and articles on American playwright Tennessee Williams. E-mail: anthoullisdemosthenous@gmail.com.

“Who, if I were to cry out, would hear me/ among the angelic orders?”

Rilke

Motto in *Summer and smoke*

The Williams Paradox

Tennessee Williams proved to be larger than life; undoubtedly his work will survive in time, not just as his legacy, but as his Gospel where he narrates his holy life. He is a playwright who talks about his life through his heroes. The fictitious characters in his plays, short stories, novels and poems are holy sinners and that is not an oxymoron. Sin is the only road to repentance and sanctity. However, Williams' paradox arises from a confusion of level and meta-level. It creates a situation in which a statement is true, if false; and false if true (Watzlawick, 1965; Watzlawic; Jackson, 2010).

Autobiographical factor is the primary characteristic in Tennessee Williams theatrical plays.² There can be no doubt that his life and times formatted a dramaturgical platform. Abundance of people, ideas and incidents triggered off his creativity. Family affairs, in particular, were his permanent inspiration (Williams, 1963). Williams was inspired by his own life and artistically transformed it into plays. The connections between his life and plays created a chaos of ambiguities and endless discussions.³ His life is full of weird contrasts. A homosexual son, suppressed by a puritan mother, depressed by a life full of quilts, writes about fragile personalities who face a cruel and violent world. Williams built a whole universe where his real life turns into a theatrical combat between cruel humans, such as Stanley Kowalski, and sensitive people who believe in magic and

² See indicatively 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.

³ See indicatively 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, 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.

unicorns, such as Blanch Dubois and Laura Wingfield.

Williams' sister, Rose, is reflected clearly in characters, such as angelic Laura Wingfield in *The glass menagerie* (1944) or persecuted Catherine Holly in *Suddenly last summer* (1958). His mother, Edwina Dakin Williams, was his model to depict stubborn and autocratic Amanda Wingfield, diabolic, wicked, emotionally mutilated, Violet Venable and many others. Tennessee Williams developed his dramaturgy based on his distorted psychology. B. Murphy (2014, p. 159) writes,

In 1967, London critic Herbert Kretzmer confessed, 'I understand very little of it [he means *Outcry* (1967)]', suggesting that 'it would need a psychoanalyst - and preferably Tennessee Williams's own - to offer a rational interpretation of the enigmas that litter the stage like pieces of an elaborate jigsaw' ([Clifford Terry,] 'William's Play Foggy to London', *Chicago Tribune* (13 December 1967): C5).

This approach involves Williams' psychological background. Can psychoanalysis interpret fictional characters? According to A. Rasmi (2022, p. 145-146),

Today, the psychoanalytic critique of fictional characters that deals with the exchange of literature and psychology is very important. Although the recognizing of human personality, [sic] is generally difficult, however, today the characters of literary and fictional works are criticized psychologically like real human beings, because the characters of literary and fictional works are the thoughts of poets and writers and since the poet is always influenced by her thoughts and his psychic world influences his works, then psychoanalysis of their works can be effective in recognizing the actions, behavior and mindsets of the creators of the work and its contemporaries.

There is an abundance of successful examples. A. Psilopoulou explains the motives of female characters in Modern Greek novels using the theories of S. Freud and J. Lacan.⁴ P. Armstrong juxtaposes Lacan and Shakespeare in understanding Hamlet.⁵ Consequently, fictitious characters are reflections of the author's inner world. As such, they are subjects to psychological interpretation and analysis.

⁴ A. Ψιλοπούλου, **Διακειμενικότητα και γυναικεία γραφή στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα: Μεταξύ συρμού και αποβάθρας, Χυδαίες Ορχιδέες και Θηριόμορφοι της Έλενας Μαρούτσου**, MA-thesis, 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.

⁵ Armstrong, P. *Watching Hamlet watching: Lacan, Shakespeare and the mirror/stage*. In: Hawkes, T. (Ed.). **Alternative Shakespeares II**, Routledge: London, 2003.

Sowing the dragon's teeth: the Iguana

According to W. Scott Griffies (2022, p. 502), "Williams was operating in brain circuits below the level of 'higher' reflection or interpretation-receptive circuits and therefore he was unable to make use of a traditional ego psychological model".

In 2003 Paul Tosio published his Master's dissertation, entitled *An object relational psychoanalysis of selected Tennessee Williams play texts*. Tosio emphasizes that "[o]f all Williams' plays, *The night of the iguana* is one of the most profoundly psychological. It presents a portrait of the Reverend T. Lawrence Shannon who is inwardly tormented" (TOSIO, 2003, p. 98).⁶ In *The night of the iguana* (1961) the Mexicans capture the iguana and have her in captivity using a rope. Lawrence Shannon is also tied on a hammock. And he defines himself "as a man at the end of his rope who still has to try to go on, to continue, as if he'd never been better or stronger in his whole existence" (Williams, 2000, p. 343).

Tennessee Williams poetically connects the fate of the iguana with the fate of the main character, according to his stage directions:

The Germans troop up from the beach. They are delighted by the drama that Shannon has provided. In their scanty swimsuits they parade onto the verandah and gather about Shannon's captive figure as if they were looking at a funny animal in a zoo (Williams, 2000, p. 400).

The playwright shows the very soul of his hero in audience's face. More specifically, Williams aims to demonstrate the irrational part of Shannon's soul, his animalistic instincts, his passion for young girls, his rebellion against a mighty, tyrannical God. So, the Iguana is not accidentally chosen by Williams as a metaphor. Let us take a closer look in to one of the dialogues between Hannah Jelkes and Shannon:

HANNAH: What is a -what- iguana?
SHANNON: It's a kind of lizard- a big one, a giant one.
[...]
HANNAH: Mr. Shannon, please go down and cut it loose!
SHANNON: I can't do that.
HANNAH: Why can't you?
SHANNON: Mrs. Faulk wants to eat it. I've got to please Mrs. Faulk, I am at her mercy. I am at her disposal (Williams, 2000, p. 421-22).

⁶ See also 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.

The reptile represents a mythological archetype of evil.⁷ It seems that, to understand this play, one is required to decode symbolism and allegories by studying *The night of the iguana* in conjunction with two biblical texts: Genesis and the Revelation. Genesis informs us that on the fifth day of Creation the sea washed ashore terrible monsters; dragons like crocodiles and other reptiles. However, “God saw that it was good...” (Genesis, 1:18)⁸. In their interpretation of Genesis, the Fathers of the Church explain that God allowed these creatures to exist because they are the bearers of Evil and that Good cannot triumph unless it is confronted with Evil. According to H. Maguire, Fathers of the Church such as Anastasios, and Procopius of Gaza ascertain that saints become spiritually established when they face the monsters of the fifth day.⁹

On the other hand, in the Revelation, John describes the end of the world in reference to the presence of the dragon but also to the all-powerful woman who shall vanquish him forcing him in the end to retreat [“...a woman clothed with the sun...”], (Revelation, 19: 7-8). Hannah Jelkes may be a reference to the Virgin. The main character, the defrocked preacher, must get through his own night, and confront his passions that are cryptographically depicted in the form of a reptile, the iguana. Reverend Lawrence Shannon’s support is Hannah Jelkes, the woman who has managed to subjugate the “blue devil”. This is a dilemma between Vice and Virtue. In other words, this is a tug of war between Hannah Jelkes and Maxine Faulk. Logically, Shannon should kill the dragon/iguana/demonic side in order to be able to save his soul. Consequently, Shannon, in alignment with the hagiological archetype, Saint George, should be victorious against evil forces in order to find absolution. However, his road to light passes through a paradox. In this battle the dragon should defeat St George. Lawrence/Laurentius must be consumed by the flames of his passions on an imaginary griddle in order to redeem his soul through martyrdom. The puppet of the devil, Maxine Faulk, finally pushes him to moral destruction but also to spiritual recognition and ascension. J. Thompson (1987, p. 176-177) explains the paradox:

⁷ See Maguire, H. **Earth and Ocean**. The terrestrial world in early byzantine art. University Park: Pennsylvania State University Press, 1987; El-Shal, O. Le symbolisme 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.

⁸ All passages from the Bible come from: <https://www.biblehub.com/> [Accessed on: 08 Oct. 2023].

⁹ According to Maguire (2007, p. 28-29), “[...] byzantine authors also associated the Nile with the waters of Creation. For example, a sermon by Anastasios links the rise and fall of that river, the gathering of the waters and the creation of dry land described in verse 9 of the first chapter of Genesis. The sixth-century commentary by Procopius of Gaza includes such typical Nilotic animals as crocodiles and hippopotami among the ‘creeping things’ created from the waters on the fifth day”.

at the end of Shannon's 'dark night of the soul', he descends a naturalistic version of St. John's mystic ladder of love, upon which 'to go down is to go up' [...] He proceeds in contrary motion, in flight from the presence of God; but like St. John, he finds that the way down leads up.

Fig. 1 – Hannah Jelkes, *The night of the iguana*, Cyprus, 2018, direction by A. Demosthenous



Source: Author's personal collection.

Blue devils and reasonless fears

According to the Oxford dictionary, "anima" is the soul, especially the irrational part of the distinguished from the rational mind.¹⁰ Accordingly, Tennessee Williams uses animals as symbols and projections of human instincts, soul, and invisible and inexplicable substance. Demons, monsters, animals. In his Notebooks he wrote on January 7th, 1940:

¹⁰ Oxford Languages, "anima". Available at: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> [Accessed on: 10 Aug. 2023].

Sorry to report I feel rather dull due the blue devils of defeatism which nearly always rear their ugly little faces in reaction to some period of triumph or elation. Will have to beat them out once more. They're such a damned nuisance - which is stronger, my will or these reasonless fears? I must ride them down like a nest of snakes, trample them under my heels! (Williams, 2006, p. 181).

In these beasts Williams reflects the monstrous dimension of human existence. In a parallel universe, the renowned Greek poet Constantinos Cavafis in the poem "Ithaka" writes: "You won't meet the Laistrygonians and the Cyclops, the wild Poseidon unless you bring them along inside your soul, unless your soul puts them in front of you".¹¹

Regarding reasonless fears and mythological creatures, let us turn our attention to an indicative example. In *The milktrain doesn't stop here anymore* (1963), Mrs. Goforth lives in her palace on a hill in a place called Divina Costiera, the divine shore. She is dying of a cancer she refuses to acknowledge, and she sits in isolated splendor. Flora "Sissy" Goforth was transformed into a greedy, materialistic, promiscuous female dying Griffin. She cares only about her wealth and property. Gradually, she became an evil creature. Mrs. Goforth explains: "Evil isn't a person: Evil is a thing that comes sneaky-sneaking into the heart of a person, and takes it over: a mean intruder, a squatter" (Williams, 2000, p. 555).

In his stage directions to *The milktrain doesn't stop here anymore*, Williams (2000, p. 496) makes it clear: "the flag in the estate of Mrs. Goforth is bearing her personal emblem, the griffin". What is a griffin? Christopher Flanders will answer this question for us: "A force in life that's almost stronger than death" (Williams, 2000, p. 542). This creature is a combination of two animals: half lion and half eagle.¹² This play is a nightmarish fairytale full of strange creatures. According to A. Saddik (2015, p. 88),

The play is rife with such monstrous constructions: wolf-like watchdogs - lupos- that guard Mrs. Goforth's mountain fortress; a sea full of 'Medusas' that sting; a 'Witch' whom Williams describes as a 'creature out of a sophisticated fairy tale' living on blood transfusions; and a cold snapper dish for supper that the Witch refers to as a 'monster of the deep' with 'a horrid expression on its face.' Even the sun is an 'angry old lion' (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).

The psychedelic atmosphere supports the parabolic character of the plot.

¹¹ Ithaka by C.P. Cavafy, edited by E. Keeley. Available at <https://www.poetryfoundation.org>

¹² BASIC, R. Between paganism and christianity: transformation and symbolism of a winged griffin, *Ikon*, Brussels: Brepols Publishers, v. 2, p. 85-92, 2009.

Christopher is an allusion of Saint Christopher, a Catholic and Orthodox figure that helps humans in their passing from one place to another or from one dimension to another. According to Gilbert Debussher (1974, p. 455),

The presence of saintly figures in the play's texture indicates that the playwright conceives of his central characters' predicament as somehow comparable to that of their patron saints. By scenically integrating or verbally recalling the central scene of their martyrdom, Williams emphasizes through comparison less the sanctity of his characters than their scapegoat overtones.

Fig. 2 – Christopher Flanders, *The milktrain doesn't stop here anymore*, Cyprus 2022, direction by A. Demosthenous



Source: Author's personal collection.

Many of Tennessee Williams' heroes are scapegoats. In close relation with his Calvinistic background, he demonstrates the example of crucified Jesus in various versions.

The example of Christ, of an outcast who is persecuted by the ruling class, seems to give a different dimension to the situation. The pain uplifts, it becomes an imitation of the Eucharistic sacrifice, of the *melismos*, the fragmentation of the Holy Child offering itself to save the souls of men. In this Holy Mystery of the Church, the congregation consumes Christ's body in order to become one with Jesus. In ancient Greek mythology God Zagreus

or Dionysus was attacked and dismembered by the Titans. Despite his dismemberment, Dionysus/Zagreus was resurrected. The resurrection of Dionysus/Zagreus is an analogy of Jesus' resurrection. Dismemberment/*sparagmos* led to his cult in the context of Orphism (Barnabé, 2003).

Anguish also appears in *Orpheus descending* (1957), where the protagonist, Val Xavier, is in danger of being dismembered by the dogs used by the sheriff to bite to pieces escaped prisoners from the neighboring prisons. This is also an allegory since Val talks in the same play about a "lifelong sentence to solitary confinement inside our own lonely skins for as long as we live on the earth!" (Williams, 2000, p. 42-43). The dismembering of the body and the suffering of the flesh lead to salvation. The atrocious martyrdom of saints supports this position. What leaves no margin for multiple interpretations, however, is the extremely revealing short story *Desire and the Black masseur* (1948). The hero of the story is Anthony Burns, the thirty-year old outcast on fire who seeks redemption. Williams states clearly: "For the sins of the world are really only its partialities, its incompletions, and these are what sufferings must atone for" (Williams, 1967, p. 92).¹³

In addition, Debussher (1974, p. 455) emphasizes,

The hagiographic references are part of a set of devices intended to draw the readers' and spectators' attention away from the surface of the play. They bring to the action the suggestion that the events occurring on the stage are merely the limited, contemporary reflection of an original, time-honoured pattern of larger significance. They are signposts to the deeper and broader resonances of plays that have too often have approached as flatly realistic.

The Cypriot production of *The milktrain doesn't stop here anymore* (direction: Anthoullis Demosthenous) emphasized on the spiritual aspect of the play. The play is a parable full of hidden allegories. In the beginning of the play some verses from the poem of William Butler Yeats "Sailing to Byzantium" are cited: "Consume my heart away; sick with desire/ And fastened to a dying animal/ It knows not what it is; and gather me/ Into the artifice of eternity" (Williams, 2000, p. 489).

The question is clear: will Mrs. Goforth sail to Byzantium? In the end, she repents for all her sinful past by giving her precious rings/chains to Christopher. Furthermore, she suffers a martyr's death, and that is why Williams rewards her with sanctity.

¹³ See also: 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.

Consequently, her funeral is not just a departure from the earth. Mrs. Goforth is finally sailing to Byzantium, going forth. In the end, the Griffin disappears, and she becomes a holy Byzantine empress in a catafalque according to Williams (2000, p. 580). She abandons her gold to accept a spiritual treasure in a symbolic universe.

The last image of the Cypriot staging of the play is a reference to the Byzantine iconography of the Dormition of Virgin Mary, and it is also based on the Byzantine chant (*apolytikion*) of the ecclesiastical feast for the commemoration of the event: “O you Apostles from far off, being gathered together in the village of Gethsemane, lay my body in burial”.¹⁴

Fig. 3 - The ending of Mrs. Goforth, *The milktrain doesn't stop here anymore*, Cyprus, 2022, Direction by A. Demosthenous



Source: Author's personal collection.

Fig. 4 - The Dormition of Virgin Mary, Panayia tis Asinou, Cyprus, fresco dated from 1105/1106



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

¹⁴ Cf. <https://dormitioninconcord.wordpress.com/> [Accessed on: 10 Aug. 2023].

Religion and dogma

Tennessee Williams' life was a riddle. His intensely autobiographical work could not but receive multiple interpretations. Even though scholars and journalists saw him as a promiscuous, immoral, homosexual who jumped at every opportunity to parody religion in his plays,¹⁵ the reality is completely different. Tennessee Williams was a true believer.¹⁶ His faith was identified with a perpetual pursuit of God. Being raised in a strict family of Protestants, it was taken for granted that anything religious or metaphysical in the work and beliefs of the playwright derives from the Episcopal Church. Given that in 1969 he converted to Catholicism and his brother was a kind of Roman Catholic preacher, some of his ideas could have also been derived from this ecclesiastical framework.

Apart from Calvinistic and Roman Catholic ideas, however, his work also contains theological approaches from the Eastern Orthodox world. In an interview given in 1966, Tennessee Williams was asked if he was involved in any particular religion. He replied that he had a Russian icon by his bed. This icon was a birthday gift from a friend who lived in London.¹⁷ The connection of faith in God and the correlation with a specific religion assigns particular importance to this piece of information. Williams described the manifestation of faith in God through his relationship with an orthodox Russian style icon. How was it possible however for the American playwright Tennessee Williams to have knowledge of the theology of the Orthodox Church? This gift may have been a coincidence, but perhaps not. He chose not to name the person who gave him the icon in

¹⁵ As John Lahr (2014, p. 99) indicates, "Alma, like Williams, had engineered an escape from 'the cage of Puritanism'. Once she has cast off her parents and the rectory, the serenity she finds is not the peace of heaven but the bliss of pickups and pills. 'The prescription number is 96814,' she says at the finale. 'I think of it as the telephone number of God!' In Williams's renovated consciousness, revelation is gratification. The body is spiritualized: offering the promise of a communion that brings resurrection in the flesh, not the afterlife. 'And still our blood is sacred,' he wrote in 'Iron Is the Winter.' 'To the mouth/the tongue of the beloved is holy bread'."

See also, Saddik (2015, p. 349): "The story ends with the masseur throwing the bones of Burns's body into a lake as a mock-baptism..."; and Parker, B. (2000, p. 657): "...the play (Suddenly Last Summer) provides a 'demonic' parody or inversion of martyrdom, whether this is interpreted at a sexual level of the Sebastian myth or at its original religious level".

¹⁶ See indicatively Williams, T. **Notebooks**: "Sunday, 22 March 1936 Sunday. A swell day- Went to Holy Communion at St Michael's Church at Christ Church Cathedral- enjoyed service latter..." (2006, p. 51); "Sunday, 30 August 1936... Maybe if I look hard enough into this fog I'll begin to see God's face and can manage to find my way out" (2006, p. 53); "Monday, 31 August 1936... I do believe in God. I know that I do" (2006, p. 69); "Monday, 23 November 1936... I am praying tonight. After all is quite a necessary thing" (2006, p. 110), etc.

¹⁷ See Devlin, A. J. (Ed.). **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson: University Press of Mississippi, 1997, p. 127.

order not to turn the attention of the paparazzi who stalked him on that person. As a deeply secretive individual, he wished to keep some aspects of his personal life secret. However, this person could be none other than Maria Britneva, also known as Lady Maria St. Just.

The first clue leading to this person is the published correspondence in accordance with which Williams was in London, where she lived, on his birthday in 1965.¹⁸ According to John Lahr (2014, p. 157), “Britneva exerted an almost immediate power over Williams”. The correspondence between Tennessee Williams and Maria Britneva reveals a spiritual relationship that extends to becoming familiar with the rituals and mysteries of the Russian Orthodox Church. It is indicative that Williams appears to be requesting Maria: “Do burn a candle for me in the lovely Russian church” (Williams, 1990, p. 72).¹⁹

Maria was with her sister Sandra as she was dying.

Tennessee went to fetch the Russian priest. Tennessee spoke of the incident much later. He said ‘I’ll never forget, when I brought the priest into the room, seeing you bending over little Sandra-you were holding the Russian cross to her lips’. After Sandra’s funeral Tennessee wrote a poem (Williams, 1990, p. 46-47).

Most definitely, his contact with Maria brought him closer to her faith. His request also shows that he deeply respected orthodoxy and perhaps through the “mediation” of his Russian friend he was empowered. She honored him by naming him godfather of her first child. The first gift of Williams to his goddaughter was in no way a haphazard choice, it was the *Duino elegies*, by Reiner Maria Rilke (1875-1926) (Williams, 1990, p. 146-147).

The thinker-poet Rilke, who was led to orthodox mysticism, may have been a decisive influence on Williams. Even though he presented remarkable evidence of his literary skill early on, Rilke was only included in the world of great poets after 1899. In that year he travelled to Russia and returned radically changed. There is no doubt that what excited and finally defined Rilke was none other than orthodox spirituality.²⁰

¹⁸ “March 12, 1965 I’m writing to inform or warn you that I am flying to London on the 23rd of this month, three days before my unfortunate birthday...” (Williams, 1990, p. 191).

¹⁹ The same request appears in different dates throughout their correspondence. See, for example, again on page 362, when he writes “please light a candle for me”, and continues “there are people who make you believe in God.”

²⁰ Fedder, N. J., **The influence of D. H. Lawrence on Tennessee Williams**, The Hague: Mouton & Co., 1966. According to Professor Henry I. Schvey (2012, p. 88), “In his recent memoir *My friend Tom*, [Jay] Smith persuasively argues that Williams was more committed to poetry than theatre during his time in St. Louis, and the three young men -Williams, Smith and Mills, who was evidently their leader- created a ‘Literary Factory’ in the cool basement of Mills’s Westmoreland Avenue home during the sweltering St. Louis summers. Smith further notes that Mills introduced Tom to the poetry of Rainer Maria Rilke...”

William's theatrical "sermon" finds evident corresponding analogies in Rilke. Besides, works by Rilke, such as the *Duino elegies*, have been found in William's library with extended hand-written notes (Heintzelman; Smith-Howard, 2005, p. 88). Spirituality and evanescence is dominant in Rilke's work.

In 1963 Williams was marked by the tragic death of his companion, Frank Merlo. In his letter dated 23 September 1963 to Maria Britneva he states something that is exceptionally enigmatic: "I think our Russian church-service worked to the extent that he never lost his dignity and pride" (Williams, 1990, p. 187).

Williams identifies, as regards faith, with the orthodox Maria and he even tells her, almost in code, that the two of them managed to convey to Frank Merlo the principles of the Russian Church that helped him maintain his dignity. Either through prayer or influence what finally counted for Williams was that Merlo died looking like a saint (Williams, 1990, p. 187).²¹

In addition, Tennessee's two great loves had been his work and his sister Rose:

In his will, he entrusted the care of both to Maria. After a ceremony at his graveside, and before the interment, the mourners drove back to St. Louis. Maria took a car to the cemetery. The sextons were lowering the coffin. Alone, Maria buried her friend (Williams, 1990, p. 392-393).

Tennessee Williams ended in a tomb in Calvary Cemetery instead of the sea. He wanted to end like the new-born sea-turtles in *Suddenly last summer*, and Lucio in "The malediction" (1948). "Tennessee Williams's desire regarding his burial was unequivocal - he wished to be buried at sea. He said this often, and even spelled it out with precision in a codicil to his will written in longhand June 21, 1972", as quoted by H. Schvey (2021, p. 181).

Birds and turtles - invisible perpetrators and fatal victims

Characters like Lawrence Shannon, Christopher Flanders, and Sebastian Venable are holy outcasts closely connected not only to their patron-Saints but also to Williams himself. It is Williams himself who chose them. To be more precise, Sebastian Venable is

(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).

²¹ In addition, she wants to limit his overreactions by referring him to the Bible and Rilke.

an allegory of St. Sebastian and Tennessee Williams as well. As Violet Venable explains: “Sebastian was a poet! That’s what I meant when I said his life was his work because the work of a poet is the life of a poet and – vice versa, the life of a poet is the work of a poet, I mean you can’t separate them...” (Williams, 2000, p. 102).

Williams was also a poet. According to N. Tischler (1965, p. 59):

The life would appear on the surface not to be satisfying. Yet, in a short story called ‘The Poet’, Williams describes a Christ-figure, a wandering poet, who finds dignity on earth and salvation in heaven through his vagrant freedom, an existence closely akin to that of the ruminant beast. In such a life resides the anarchy, the dissociation from the intolerable bonds of human affection, the detachment that Tennessee Williams has found essential to his needs as a human being and to his integrity as a poet.

Sebastian Venable, in *Suddenly last summer* was looking for God, “a clear image of Him” (Williams, 2000, p. 107), as put by Violet Venable. Williams implies that in order to meet God you must turn to people and nature. The alter-egos of Sebastian, then, are the newborn sea turtles:

Over the narrow black beach of the Encantadas as the just hatched sea-turtles scrambled out of the sand-pits and started their race to the sea... to escape the flesh-eating birds that made the sky almost as black as the beach. And the sand all alive, all alive, as the hatched sea-turtles made their dash for the sea, while the birds hovered and swooped to attack and –swooped to attack! They were diving down on the hatched sea-turtles, turning them over to expose their soft undersides, tearing the undersides open and rending and eating their flesh (Williams, 2000, p. 105).

He sees before him the cruelty of the earthly world. On the beach of the Galapagos Islands, out of the innumerable turtles that will hatch only one in a thousand will find the sea. The rest will become food for the black flesh-eating birds. The hatching was preceded by the endless and painful struggle of the turtles to lay the eggs. The Creator-God creates the visible world, nature, through hard work. The journey to the sea is the journey of the persecuted man who is trying to avoid his fate, that is to say, to become prey to sin. The sea is redemption, the hereafter, Paradise. That atrocity led Sebastian to collapse because it foreshadowed his own ending. It seems, however, that the theological message of Williams’ apophatic dogmatics is that God allows atrocity in order to show an alternative route to vindication. In *Suddenly last summer* the flesh of Sebastian Venable feeds the hungry crowd. Why does Williams use all these symbols? The psychoanalytic perspective is indicative.

Tennessee Williams use of language in this play manifests the semiotic vividly in the exchanges of dialogue delivered especially by Mrs Venable and Catherine as they allow the reader to experience the emotions and effect that both characters are undergoing. He has been criticized for excessive use of symbolism and metaphoric language... (Hezaveh; Abdullah; Yaapar, 2012, p. 10).

Catherine Holly makes the parallel explicit:

Sebastian started to run and they all screamed at once and seemed to fly in the air, they outran him so quickly. I heard Sebastian scream, he screamed just once before this flock of black plucked little birds that pursued him and overtook him up the white hill... When we got back to where my cousin Sebastian had disappeared in the flock of featherless little black sparrows, he was lying naked... They had devoured parts of him. Torn or cut parts of him away with their hands or knives ..., they had torn bits of him away and stuffed them into those gobbling fierce little empty black mouths of theirs (Williams, 2000, p. 147).

The sea-turtles hold the same symbolism as the griffin and the iguana, that of the protagonist's anima. It seems that there is an apparent inconsistency between the spiritual and evanescent anima and the fleshly materialization of its persecution (whether in the guise of saints, martyrs, or homosexuals like Williams) which has to do with Christianity's demeaning of the flesh- whether in the self-inflicted penance of the martyrs and saints or the social and physical castigation of homosexuals (which in Williams's dramatic self-presentation merge). To be more precise, the soul would seem to be both immune to the seductions of the flesh and yet it is also deemed corruptible by it.²²

Sebastian was a carnivorous black bird and a sea-turtle as well. He acts as a perpetrator and victim at the same time. His anima combines good and evil. This dual scheme is clearer in *A streetcar named Desire* (1947). W. S. Griffies (2007, p. 123) stresses the argument:

Blanche DuBois and Stanley Kowalski are the symbolic externalization of a core object-dependent victimized self within Williams, while Stanley represents a sadistic, victimizing, aggressive self. They are opposite poles of an object-relational split that resulted in a compulsion toward victimization paradigms both in William's life and in his art.

The contradiction is part of Williams' dramaturgy. The case of *The rose tattoo* is indicative. According to J. J. Thompson (1987, p. 53-54),

²² This is a remark by Prof. Johan Callens after a proof reading of my paper. Many thanks to Professor Callens.

The structural imagery of *The Rose Tattoo* (1950-1951) is more cohesive, though less evocative, than the fragmented images drawn from diverse myths, legends, and fairy tales found in many other Williams plays; for this play is concerned with union and reconciliation rather than disintegration and alienation. Accordingly, the rose tattoo, central symbol of the play, is an emblem of the union of spirit with flesh [...] The other half of the symbol, the tattoo, also suggests both mundane and mystical meanings [...] Its religious connotations derive from its approximation both to stigmata, those sympathetic scars resembling the wounds of the crucified Christ, and to the brand of Cain, mark of infamy and disgrace.

The most prominent religious allegory in *The rose tattoo* (1951) is the rose itself. This symbol constantly recurs in Williams's writings. We find it in *The glass menagerie*, *A streetcar named desire* and especially in *Suddenly last summer*, when Catherine Holly mentions that Sebastian Venable, the character/martyr, looked like "a big white-paper-wrapped bunch of red roses" (Williams, 2000, p. 147), which had been torn and crushed following the attack Williams was always looking for the rose in his work. A rose is carved on his tombstone. Serafina oscillates between decay and incorruptibility. The one who saves her is Alvaro. He is the one who is willing to act as the redeemer by getting a tattoo on his chest, the same as that of Serafina's dead husband: a rose.

Fig. 5 – *The rose tattoo*, Cyprus 2020, direction by A. Demosthenous



Source: Author's personal collection.

In the short story *Desire and the Black masseur*, Anthony Burns goes through Lent and the Holy Week in a culmination of pain. Pain is the element that leads to the defeat of the flesh. In order for the matter to cease to exist it must go through an ordeal. At the time that the body of Anthony Burns is consumed by the black masseur, the fire consumes the

physical substance of a neighboring house. Matter includes the element of dirt. Sin comes from the flesh that distorts the soul. The flame is not the destructor but the purifier. The fire engines trying to put out the fire are the enemy. Williams states with relief that their power could not exceed the power of the fire. The collapse of the walls and the ascent of the fire in the sky refer to death, when the human body ends up in the earth while the soul ascends to the heavens. This contradictory shape where the fall is at the same time the ascent is also the shape of redemption in the metaphysical theology of Williams.

Williams sends the message that the souls of the sinners are not doomed. He says that even the “hatchlings”, the sea turtles that succumb are purified by the torture of sin. The Paradise belongs to the sinners who were dedicated to higher values such as music, poetry, art and, suffered martyrdom. Sex and promiscuity are not the road to perdition. This ascertainment is not found in Calvinism or Roman Catholicism. It is found in a leading Father of the Eastern Church: Gregory of Nyssa (Lander, 1958). Nyssen believes that through his death on the Cross, Christ saves the whole of the world. In addition, this Father of the Eastern Church believes that death is a kind of benefaction, given that a limit and an end set upon sin and thus the perpetuation of evil is obstructed.

According to Lander (1958, p. 92),

On the philosophical level Gregory of Nyssa’s ultimate answer to the great anthropological problem of the body’s relation to the God-like mind on the one hand and to passion and death on the other seems to be the following: Even though bisexuality of the body was given to man in foresight of sin and death, the body of Paradise was still very close to spirit. It was and is a man’s sin, his turning away from true beauty and goodness, that made and makes the body not only actively sexual but also a source of evil.

In this way, death presents a dual beneficial action since sin is stopped from continuing its catastrophic work and man, as the bearer of the sin, is redeemed from all the sufferings of carnal life. Thus, the literary-theatrical projections of Tennessee Williams, like Anthony Burns, Sebastian Venable, Val Xavier and others, meet a ritual death, as a happy end of a deeply painful life. Death is not the extinction of man but the dissolution of the material elements that compose him.

Gregory of Nyssa (1996, p. 33) preaches:

This sentient part, however, does not disappear, but is dissolved. Disappearance is the passing away into non-existence, but dissolution is the dispersion again into those constituent elements of the world of which

it was composed. But that which is contained in them perishes not, though it escapes the cognizance of our senses.

The scheme of the anima

Anima is eternal. Evanescence is not the end. Tennessee Williams includes the Resurrection as a repetitive pattern in his main plays, like the *Sweet bird of youth* and *Orpheus descending*. Lent, the Holy Week and especially Easter are characteristic literary mechanisms of parallel action in *Desire and the Black masseur*. *Orpheus descending* is the Passion Week of a symbolic martyr, and Val Xavier is an allusion of mythical Orpheus, a musician who dies as a martyr²³. Besides, the obscure engraved representation of Orpheus had no other purpose but to remind the persecuted Christians of their fate: the martyr's life, the atrocious end, and mainly the vindication after death (Moatty, 2003).

Fig. 6 – Artifact (amulet/seal) with Orpheus hanging on a cross, 200-300 A.D.



Source: Kaiser Friedrich Museum at <https://www.diadrastika.com/>.

²³ 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.

In the mind of Tennessee Williams, musicians, poets, artists, homosexuals are refined and cultured human beings, but also fragile and vulnerable. Their spirituality is linked in a unique way with their lasciviousness. Desire leads to suffering. Their passion was their martyrdom. Musician Val Xavier, for example, was an outcast who suffered social rejection in order to gain afterlife. On the other hand, Williams (poet and playwright) understands his homosexuality as a constant torture. See **The world of Tennessee Williams (with an introduction by Tennessee Williams)**, edited by Leavitt, R. F., New York: Hansen Publishing Group, 1978: "Basic to the work of Tennessee Williams is the confusion which results from the repressiveness of Southern Calvinism with its flesh denying patterns of Puritanism on the romantic Cavaliers: flesh denied becomes flesh perverted. His enormous sense of guilt, the result of his own youthful rebellion against his mother's Puritan code, has never ceased to obsess him" (Leavitt, 1978, p. 14).

The Holy Week during which Val's drama climaxes leaves no doubt about the parallelism with Christ through Orpheus. Vee, in her holy ecstasy, reveals the future to Val:

I thought I would see my Savior on the day of His passion, which was yesterday, Good Friday, that's when I expected to see Him. But I was mistaken, I was -disappointed. Yesterday passed and nothing, nothing much happened but -today- this afternoon, somehow I pulled myself together and walked outdoors and started to go to pray in the empty church and meditate on the Rising of Christ tomorrow. Along the road as I walked, thinking about the mysteries of Easter veils! - seemed to drop off my eyes! Light, oh, light! I never have seen such brilliance! It PRICKED my eyeballs like NEEDLES! [...] Well, and then- I heard this clap of thunder! Sky! -Split open!- And there in the split-open sky, I saw, I tell you, I saw the TWO HUGE BLAZING EYES OF JESUS CHRIST RISEN! Not crucified but Risen! I mean Crucified and then RISEN! (Williams, 2000, p. 76-77).

References to crucifixion are constant in Williams' work. In a short story entitled "The malediction" Williams wrote in the 40's, Lucio, a migrant from Italy has no one else in the world but his cat called Nitchevo. Overwhelmed by despair and exhaustion he decides to end his life in the river of a city that is described as a nightmarish dystopia.

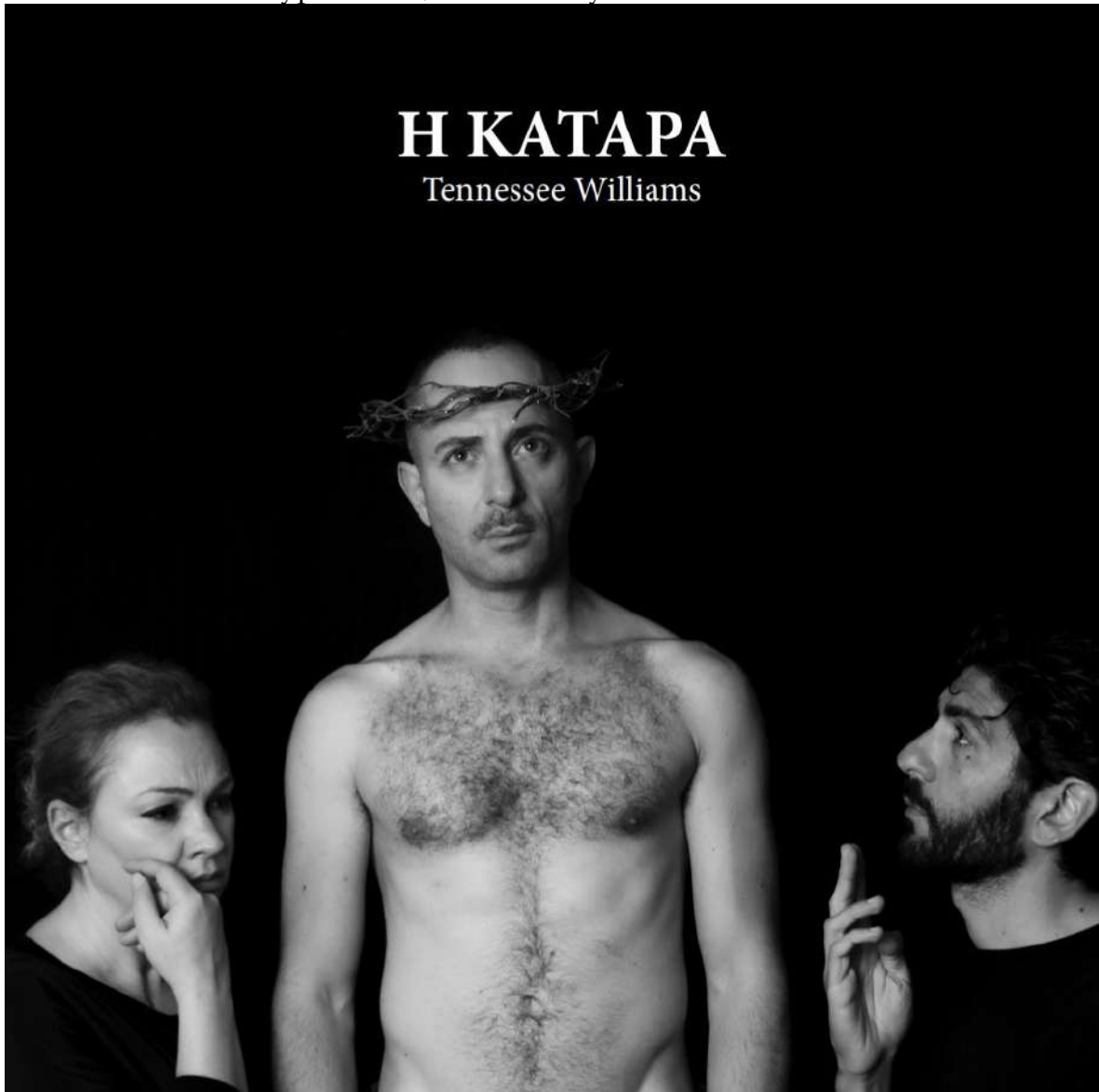
Lucio spoke to the cat as the stream climbed about them. 'Soon,' he whispered. 'Soon, soon, very soon'. Only a single instant she struggled against him: clawed his shoulder and arm in a moment of doubt. My God, My God, why hast Thou forsaken me? Then the ecstasy passed and her faith returned, they went away and away with the river (Williams, 1967, p. 57).

The cat here is Lucio's anima. Independent and free of commitments but destroyed by human wretchedness. Williams connects the passion of Lucio and the Passion of Christ recalling the scriptures and the last words of Jesus on the cross (Matthew 27:46 *My God, my God, why you have forsaken me?*). In his *Notebooks Tennessee* Williams writes: "Today a funny little fellow named Verbeck came running into the house in search of a lost black cat..." (Williams, 2006, p. 135).

According to the editor M. B. Thornton,

Verbeck may well have been the model for the man in the short story 'The Malediction' and the one-act play 'The Strangest Kind of Romance'...The epigraph of 'The Strangest Kind of Romance' is the last stanza of Hart Crane's poem 'Chaplinesque': The game enforces smirks; but we have seen/ the moon in lonely alleys make/ a grail of laughter of an empty ash can,/ and through all sound of gaiety and quest/ have heard a kitten in the wilderness (Williams, 2006, p. 136).

Fig. 7 – Lucio as crucified Jesus. *The Malediction* (dramatization of a short story), Cyprus 2021, direction by A. Demosthenous.



Source: Author's personal collection.

In his book *Theatrical bestiaria*, Dr. George Pefanis deals with the concept of animality and its interaction with humanity on stage.²⁴ In particular, Pefanis touches on many issues related to the limits between humanity and animality. The author adopts the terms “human animal” and “non-human animal” so that the animality as a common denominator can be viewed as an alternative to the all too radical division between traditional concepts of the “human” and the “animal”. In the long story of theatre, these two elements inevitably meet and coexist. The author's proposal is to view theatre through

²⁴ Γ. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας* [Pefanis, G. *Theatrical Bestiaria. Theatre and philosophy on animality*], Athens: Papazisis Publishing, 2018.

the perspective of anthropolzoology, which is analyzed from the point of view of theatre philosophy. Despite his wide and deep analysis, Pefani's theory fails to encompass Williams's iguana, cat, sea-turtles etc. The intentions of Williams behind his use of animal imagery go beyond the scope of Pefani's research. The definition of the Williamsian animal can be found in the so-called Williamsian theology.²⁵

According to Andrew Goatly (2006, p. 32), "We create artifacts with symbolic meanings and thereby establish cultural environments that in turn shape the human mind, for example, cave paintings and mathematical symbols".

In the symbolic world of Christianity, which millions have inhabited for centuries, there is an imaginative construction. According to Gordon Kaufman, human beings have created religious symbolism as a necessary part of their attempt to orient themselves in the world (Kaufman, 1981). In early Christian art we can see Jesus Christ depicted as a lamb. In the San Vitale mosaics there is a lamb with a golden halo that surrounds its face in the type of Agnus Dei (Lingran, 2022). In the gospels, John (the Baptist) saw Jesus coming toward him and said "Look, the Lamb of God, who takes away the sin of the world!" (John 1.19-34). The Lamb is the symbol of absolute chastity and supreme sacrifice.

Epilogue

Williams's dramaturgical use of animals was conceived at an early stage of his carrier. Gradually it turns into a pattern. We can spot similar patterns in other writers, such as Philip Pullman. In his novel trilogy *His dark materials*, he sketches a world where men are bound to their daemons (Gooderham, 2003). A daemon is physical manifestation of a person's "inner self" taking the form of an animal (Colàs, 2005). By analogy to the real-life structure of Catholicism, the trilogy's world is dominated by the leadership of the Church known as The Magisterium. Lord's Asriel daemon is a leopard, meaning that he is a valiant man; Marisa's Coulter daemon is a monkey, meaning that she is a devious person; while the leader of the Magisterium's daemon is a lizard, meaning that he himself is very sneaky, cunning, indescribable, and malicious.

²⁵ Presley, D. E. **The theological dimension of Tennessee Williams**: a study of eight major plays (Unpublished PhD Thesis). Emory University, 1969. More recently 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.

In the same vein, Williams uses animals as symbols and projections of human instincts, soul, and invisible and inexplicable substance. There is no exact definition because the intended meaning is obscure, but it can be interpreted as the material reflection of a theatrical character's anima. Williams uses the animals to reveal to his audience the daemons of his protagonists, thus showing his mastery in going deep down to the powerful abyss of the anima.

References

BARNABÉ, Alberto. Autour du mythe orphique sur Dionysos et les Titans. Quelques notes critiques. In: ACORINTI, Domenico; CHUVIN, Pierre. **Des Géants à Dionysos. Mélanges offerts à 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.

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

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. **Orphée crucifié**. La Voix que la lumière fit entendre. Paris: Deux Océans, 2003.
- MURPHY, Brenda. **The theatre of Tennessee Williams**. London-New York: Methuen, 2014.
- 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 Epoppee 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.

Submitted on: May 8, 2023

Accepted on: Aug 10, 2023



Dramaturgia e espaço em *Um bonde chamado Desejo*

Dramaturgy and space in *A streetcar named Desire*

Leonardo Medeiros da Silva¹
André Carrico²

Resumo

Este artigo é resultado de uma análise sobre a representação do espaço e suas possíveis relações com a dramaturgia. Nesse sentido, o artigo tem como objetivo analisar a peça *Um bonde chamado Desejo* (Tennessee Williams, 1947), considerando a relação entre espaço e texto dramático, assim como as matrizes discursivas presentes na narrativa espacial da obra. O trabalho possui abordagem qualitativa, constituindo-se como um estudo de caso baseado em revisão bibliográfica. Ao final, o estudo concluiu que as didascálias revelam significados e discursos no espaço e na ação das personagens da peça, ao mesmo tempo que contribuem para a composição poética do espaço na narrativa.

Palavras-chave: Tennessee Williams; Didascálias; Nova Orleans.

Abstract

This paper results from an analysis of the representation of space and its possible relationships with dramaturgy. In this regard, this paper aims to analyze the play *A streetcar named Desire* (Tennessee Williams, 1947), considering the relation between space and dramaturgy, just as the discursive matrices present in the space narrative of the theatrical play. The study has a qualitative approach, constituted as a case study based on a bibliographical review. The study concluded that the stage directions reveal meanings and discourses in the space and the action of the characters in the play in the same way they contribute to the poetic composition of space in the narrative.

Keywords: Tennessee Williams; Stage directions; New Orleans.

¹ Mestrando em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto (PPGAC/UFOP). Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DEART/UFRN). É membro do DRAMATIC - Grupo de Pesquisa em Dramaturgia: Teorias, Intermédias e Cena Cultural (CNPq). E-mail: leeo.meds@gmail.com.

² Pós-doutorado (2013-2015) em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas. Doutor (2013) e mestre (2004) em Artes (Teatro) pela Unicamp. Professor adjunto do curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGArC, e no Programa de Mestrado Profissional em Artes, PROF-ARTES. E-mail: andrecarrico7@gmail.com.

Introdução

Nossa proposta de reflexão se destina aos modos de representação do espaço no texto teatral de *Um bonde chamado Desejo* (Tennessee Williams, 1947), tendo em vista os desdobramentos interdiscursivos entre espaço e dramaturgia. A análise toma como eixo central os componentes textuais e discursivos no espaço dramático, visando também uma contextualização histórica da conjuntura da obra. Diante disso, consideraremos, para fins de análise, a versão da obra brasileira traduzida pela Professora Dra. Beatriz Viégas-Faria, publicada no ano de 2014 (Coleção L&PM Pocket, 160 p.).

No que diz respeito ao enredo da peça, dois personagens em especial engendram o conflito principal: Blanche DuBois e Stanley Kowalski. A história retrata a hospedagem de Blanche na casa de sua irmã, Stella, em Nova Orleans (Louisiana). Apresentada como uma personagem sensível e vulnerável diante dos traumas do passado, Blanche entrará em conflito direto com o rude cunhado, Stanley Kowalski, uma vez que ele desconfia constantemente do passado dela.

A fim de entender as tensões estabelecidas nesse conflito, outras questões despertam nossa atenção no decorrer da narrativa, cujos aspectos podem estar relacionados a ideias paradoxais ligadas à sensibilidade e brutalidade, refinamento e despojamento, libido e castidade, fantasia e realidade, feminilidade e masculinidade na metade do século XX, além de dinâmicas que envolvem indivíduos marginalizados nos subúrbios da multicultural Nova Orleans. Inclusive, um dos lugares que marcou a trajetória artística e profissional do dramaturgo Tennessee Williams foi a cidade de Nova Orleans, cuja influência cultural e social imprimiu um tom singular em *Um bonde chamado Desejo* (Borges, 2017).

A pesquisa é baseada numa investigação de caráter qualitativo com enfoque em um estudo de caso, concentrando-se no exercício de leituras crítica e analítica do material bibliográfico (Gerhardt; Silveira, 2009). Ao propor as categorias de análise, considera-se, primeiramente, as didascálias como indicadores que ultrapassam seu estatuto convencional como descrições de cena, sendo agora compreendidas como recursos valiosos para a dimensão poética do texto dramático (Ramos, 1999). Além disso, para contribuir nessa abordagem, apontam-se alguns conceitos de espaço teatral com base nas concepções de espaço *cênico*, *dramático* e *textual* (Pavis, 2008).

Portanto, a ideia central desse estudo reside na representação do espaço enquanto um agente produtor de significados, sentidos e discursos, reconhecendo nas didascálias um componente articulador de experiências, afetos e percepções entre personagem e lugar. A análise abarca o período de estadia da personagem Blanche DuBois na residência de sua irmã, Stella Kowalski, tendo em vista alguns dos elementos narrativos que mobilizaram sua derrocada na frenética periferia de Nova Orleans.

A didascália no texto teatral

A função das didascálias no texto dramático adquiriu novos estatutos no decorrer da história. A partir da passagem do século XIX para o século XX, período intensificado pelas tensões normativas entre texto (palavra) e cena (ação), o aparecimento dos encenadores em face da concepção estética dos espetáculos instaurou um novo olhar sobre as produções teatrais. A necessidade da realização plena de uma montagem engendrou novas atribuições ao texto dramaturgic, de modo que a rubrica adquiriu funções estruturantes que atravessaram detalhes como, por exemplo, ações dos atores, gestos, intensidade da fala, sentimentos e expressões das personagens, descrições extracênicas, entre outros (Ramos, 1999).

Entretanto, apesar dessas transformações, poderíamos afirmar que a representação dos espaços em obras dramaturgicas é, muitas vezes, negligenciada na estrutura textual das peças, posto que sua função se restringe geralmente às funcionalidades indicativas das cenas (Ubersfeld, 2005). Na contramão dessa perspectiva, e na busca de apontar alguns aspectos que possam indicar também outras possibilidades de análise, verifica-se nesse estudo o valor simbólico que as rubricas podem fornecer ao espaço no texto teatral. Diante disso, vale recorrer às reflexões sobre a funcionalidade poética das didascálias presente em textos da literatura dramática, como aponta o professor Luiz Fernando Ramos (1999, p. 32-33):

Cada vez mais, o autor passa a desenvolver um texto auxiliar, ou paralelo aos diálogos, com uma atribuição que antes, quando as peças eram só assistidas, era exclusiva dos atores e demais responsáveis pelo espetáculo. Inicialmente, esse texto indicador da leitura aparece na forma de prefácio, como é o caso de Racine, ou de Corneille, mas logo avança no espaço entre os diálogos e passa a ser utilizado como recurso habitual dos autores, seja para movimentar a trama, seja para estabelecer comentários sobre o modo das ações.

Diante dessas considerações, pode-se dizer que a didascália se apresenta como um recurso que transcende o papel auxiliar na estrutura dramática da obra. Nessa perspectiva, o seu estatuto se reconfigurou como um novo mecanismo para o movimento da trama, e, de certa maneira, sua presença se materializou como um elemento fundamental na execução, interpretação e experimentação das ações descritas no texto dramático. Dentre os dramaturgos que ousaram explorá-las como mais vigor, é possível citar o irlandês Samuel Beckett como um dos seus maiores expoentes na feitura de suas tramas.

O notável, em Beckett, é que em suas peças as rubricas têm o mesmo estatuto que a fala das personagens, tornando-se inadequado pensá-las como secundárias, ou menos importantes, na garantia do desenvolvimento dramático. E, se no plano estrito de sua literatura dramática, a rubrica é, incontestavelmente, indispensável para articular a ficção, ela também será imprescindível na formalização e concretização cênicas (Ramos, 1999, p. 53).

Daí a importância de considerar, a nosso ver, as análises das didascálias como redutos para a compreensão poética do espaço no texto dramático, visto que, assim como destaca Ramos sobre a escritura cênica de Beckett, a presença das rubricas na dramaturgia do autor irlandês fornece, de forma significativa, as ações para o movimento das tramas: “Mesmo com infinita variedade de modos de executá-la, não cumpri-la é não só trair o autor como alterar completamente o curso da ação dramática. ‘**Estragon** - Vamos (*Eles não se movem*)’” (Ramos, 1999, p. 54).

A ideia de “rubrica beckettiana” configurou-se como uma das abordagens mais proeminentes nos estudos sobre as didascálias, visto que suas configurações no plano cênico-textual se dão, segundo Ramos (1999, p. 78), “[...] como legítima expressão literária de sua poética da cena”. Portanto, a presença das didascálias do texto teatral pode colaborar, por exemplo, para a descrição subjetiva dos personagens, delinear a textura de objetos de cena, ambientações, temporalidades, profundidades, superfícies, distâncias, planos, etc.

Nas descrições das rubricas em obras teatrais, seja de caráter realista ou semirrealista, em maior ou menor grau, o lugar cênico se apresenta como imitação de um espaço material, isto é, uma fragmentação autônoma do mundo real, e sua *mimesis* condensa a representação de uma realidade em si.

Espaço cênico, dramático e textual

Para abordar algumas das categorias de espaço narrativo na dramaturgia, atenta-se aqui verificar aportes fundamentais para investigar os modos de ler, perceber, analisar e interpretar o espaço no teatro em si. Para tanto, convém nos determos nas concepções de espaço teatral segundo o teórico francês Patrice Pavis, mais especificamente em sua obra *Dicionário de teatro* (2008), cuja ideia de espacialidade no teatro divide-se em três princípios.

O primeiro apontamento que o autor destaca acerca da espacialidade teatral diz respeito ao (1) *espaço cênico*: esta categoria chama a atenção para a presença real e concreta do espaço, onde a ação dos atores em cena pode se estender, também, para o espaço da plateia. A segunda concepção que o autor leva em consideração é o (2) *espaço dramático*: este, por sua vez, constituído pela negociação simbólica entre atores e espectadores como o lugar de encenação, ficção, imaginação, ilusão e ludicidade. E, por fim, verifica-se, na última categoria, a ideia de (3) *espaço textual*, cuja estrutura se localiza na dimensão enunciativa dos discursos, textualidades, frases, retóricas, descrições, indicações, etc. Segundo o próprio autor, este último conceito “É o espaço considerado em sua materialidade gráfica, fônica ou retórica; o espaço da ‘partitura’ onde são consignadas réplicas e didascálias” (Pavis, 2008, p. 133).

Feita essa discussão, torna-se fundamental estabelecer uma relação entre os aspectos e as dinâmicas do *espaço textual* – retóricas, réplicas e didascálias – na obra *Um bonde chamado Desejo*, de forma que seja possível esmiuçar os ambientes descritos no texto dramático. É pertinente detectar as camadas de significação imbricadas não somente nos espaços públicos da trama, tais como a rua e o quarteirão dos Kowalski, mas também explorar os demais signos contidos no “espaço íntimo” das personagens. Dessa maneira, faz-se necessário aqui propor uma transversalização dessas perspectivas.

A representação do espaço em *Um bonde chamado Desejo*

Assim como Amanda Wingfield, em *O zoológico de vidro* (Williams, 2014a), a enigmática Blanche DuBois, em *Um bonde chamado Desejo*, sublinha nostalgicamente as lembranças de seu passado requintado e próspero, ao mesmo tempo em que infere um

futuro à deriva das circunstâncias. Em um breve resumo, a história gira em torno da hospedagem de Blanche DuBois na casa de sua irmã, Stella, em Nova Orleans. Aversa ao novo ambiente, Blanche procura uma nova perspectiva de vida após uma série de traumas. Contudo, sua presença despertará um conflito direto com o cunhado, Stanley Kowalski, na medida que ele suspeita do passado da própria Blanche.

O surgimento da dama refinada na agitada periferia de Nova Orleans despontará, inicialmente, como o primeiro paradoxo da trama, visto que a não identificação da personagem colidirá contra o ambiente conturbado da cidade. Esta contraposição à aparência campestre de Blanche é personificada na figura da *Southern Belle*³, isto é, a nobre e casta senhorita que, em meados no século XIX, pertencia à elite agrária do sul dos Estados Unidos. Filhas de grandes fazendeiros e herdeiras de vastas extensões de terras, as *Southern Belle* (“Bela do Sul” ou “Bela sulista”, em português) possuíam uma participação à parte na antiga sociedade sulista, posto que sua formação era pautada na educação moral e doméstica, elementos essenciais para o futuro papel de esposa, mãe, etc. (Silva, 2005).

Na obra do dramaturgo estadunidense, percebe-se o cenário de um bairro movimentado em Nova Orleans, cuja dinamicidade nas ruas confere, na periferia da cidade, um atrativo à parte. Os edifícios, detalhadamente descritos em didascálias, refletem o ritmo que os moradores imprimem cotidianamente ao ambiente, de modo que “As casas em sua maioria são construções originalmente brancas que foram adquirindo um tom cinza com o tempo; têm escadas externas que balançam ao peso das pessoas...” (Williams, 2014b, p. 15). A leitura do subúrbio na peça alavanca outras formas de percepção ao receptor, posto que a construção texto-dramática do espaço se debruça sobre outros elementos de ordem sensorial, tais como olfato, audição e visão, traduzidos por sua vez pela potência simbólica da rubrica destacada pelo autor.

[O que se vê do céu ao redor do prédio branco e pouco iluminado é de um azul suave, muito suave, quase um azul-turquesa, o que empresta à cena uma espécie de lirismo e atenua com graciosidade a atmosfera de decadência. Pode-se quase sentir o bafo morno do rio de águas marrons que passa atrás dos armazéns das margens, estes com seus leves aromas de banana e de café. Essa mesma atmosfera é evocada pela música de artistas

³ **The history of the Southern Belle.** Disponível em: <http://projects.leadr.msu.edu/uniontodisunion/exhibits/show/the-history-of-the-southern-be>. Acesso em: 24 jul. 2022.

negros em um bar logo ali, virando a esquina. Nessa parte de New Orleans todos estão sempre logo ali, virando a esquina...] (Williams, 2014b, p. 15).

Se o lugar evoca todas as suas qualidades nesse pedaço do subúrbio da cidade, a “atmosfera de decadência” ecoará, em seguida, novos ares nos cortiços da capital mundial do *jazz* após a chegada da nova visitante. Essa dimensão fica mais clara no aparecimento de Blanche na calorosa rua Campos Elísios⁴, onde se localiza a residência do casal Kowalski, isto é, a sua irmã, Stella, com o respectivo marido, Stanley. A origem do termo que dá nome à rua dos Kowalski está relacionada ao paraíso na Mitologia Grega, tendo em conta que o lugar representa o destino das almas bem-aventuradas.

É preciso recordar que a descrição da personagem Blanche revela uma dimensão significativa que as didascálias empreendem no texto dramático de Williams. Nessa perspectiva, é possível compreender a concepção de espaço e lugar nesta obra teatral, e o quanto sua função cênico-textual contribui para a análise da personagem no drama.

[A expressão de seu rosto é de incredulidade; ela está atônita. Sua aparência não combina em nada com o ambiente. Está vestida com elegância, num *tailleur* branco, blusa macia e fofa, colar e brincos de pérola, luvas brancas e chapéu, como quem está chegando para um chá da tarde em pleno verão, ou então para uma recepção com coquetéis no Garden District, bairro das mansões elegantes em New Orleans] (Williams, 2014b, p. 17).

É nesse aspecto que as rubricas se constituem como uma intervenção descritiva dos agentes da narrativa, visto que suas aplicações expandirão nossa leitura sobre, entre outras coisas, as características individuais das personagens, a descrição dos cômodos na residência dos Kowalski, assim como as sonoridades presentes na rua Campos Elísios, como averiguaremos adiante. Valendo-se ainda desse contexto, se, por um lado, Blanche é apresentada como figura simbólica de seu extinto universo aristocrático, ícone de um passado requintado e próspero, por outro lado, a sua suposta aura de cordialidade será solapada em face do antagonismo de um personagem que, segundo a própria Blanche DuBois: “[...] se comporta como um animal, tem hábitos de animal. Come, caminha, fala, tudo como um bicho!” (Williams, 2014b, p. 78).

Descendente de poloneses, o ex-membro da Artilharia do Exército americano, Stanley Kowalski, integra agora a classe operária urbana de Nova Orleans, atuando como funcionário de uma fábrica de peças. Em seu aspecto mais geral, o texto associa Stanley e

⁴ Cf. **Campos Elíseos**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/mitologia/campos-eliseos.htm>. Acesso em: 24 jul. 2022.

seus colegas de trabalho a figuras animais, impulsivas, hostis e vulgares. Em paralelo a esta primeira observação, constata-se também que sua energia é condicionada a uma ideia de virilidade exacerbada naquele ambiente. Dessa maneira, o texto de Williams sugere uma aparência despojada do personagem, ligada ao vigor físico e comportamento robusto, que, nesse caso, parecem apontar para um perfil masculino associado à ideia de sedução, controle ou vitalidade:

[Uma alegria animal de seu ser está implícita em todos os seus movimentos e atitudes. Desde o começo de sua juventude, o centro de sua vida tem sido o prazer com as mulheres, o toma lá dá cá desses encontros, não com fraca tolerância nem de modo dependente, mas com o poder e o orgulho de um galo, o macho de rica plumagem no comando do galinheiro] (Williams, 2014b, p. 33).

O encontro entre Blanche e Stanley não representa somente o conflito entre duas distintas personalidades, uma vez que seus contextos sociais, visões de mundo e identidades socioculturais serão postos em evidência durante os embates que se sucedem (Félix, 2010). Aqui, Blanche será a mais prejudicada em função das brutalidades do cunhado. Para interligar esses dois personagens na narrativa, visualiza-se a presença de Stella Kowalski, irmã de Blanche, como elemento de mediação entre os dois protagonistas da história. Ex-herdeira da perdida fazenda de *Belle Reve*, antiga propriedade da família DuBois, Stella sublinha o contexto de transição do mundo agrário ao ambiente urbano. Ao contrário de Blanche, Stella rompeu bruscamente com seu antigo passado rural:

BLANCHE – Bem, Stella... você vai me censurar, eu sei que você vai querer me xingar... mas antes disso... leve em consideração... você foi embora! Eu fiquei e lutei! Você veio para New Orleans e tratou da sua vida e cuidou de si! Eu fiquei em *Belle Reve* e tentei preservar tudo! Não estou falando isso em tom de censura, mas *toda* a trabalhadeira ficou sobre os *meus* ombros.

STELLA – O melhor que eu podia fazer era ganhar o meu sustento, Blanche. [*Blanche começa a tremer de novo, intensamente.*]

BLANCHE – Eu sei, eu sei. Mas foi você quem abandonou *Belle Reve*, não eu! Eu fiquei e lutei por ela, sangrei por ela, quase morri por ela! (Williams, 2014b, p. 29).

Perdida em virtude de uma série de dívidas deixadas pelos falecidos parentes, a fazenda *Belle Reve* configurava o resquíio valioso do poder simbólico e material de Blanche e sua família. Além do mais, a perda do imóvel comprova certamente algumas das derrocadas da protagonista às quais descreveremos mais adiante.

A par dessas informações das principais personagens, acresce-se ainda à trama uma variedade étnica de personagens como composição narrativa do lugar. Nesse sentido, valeria destacar a heterogeneidade cultural de Nova Orleans. Ora, embora as personagens sejam descritas com impressões generalizadas mediante o sotaque, a cor da pele ou o local de origem, pode-se considerar a relevância de algumas delas, tais como: a “Mulher Negra” (moradora do cortiço); a “Mexicana” (vendedora de flores) e o amigo de Stanley, Pablo Gonzalez, cuja ascendência (muito provavelmente latina, dado seu nome) não é descrita. Vale lembrar ainda que o próprio Stanley, em alguns momentos nomeado pejorativamente de “polaco”, é descendente de poloneses, enquanto que as irmãs Stella e Blanche são de origem francesa⁵.

Em outro aspecto, cabe ressaltar um dos personagens que chama a atenção de Blanche durante sua estadia na residência da irmã. Mitch (Harold Mitchell), ao contrário das maneiras pelas quais Stanley e seus companheiros são retratados, apresenta-se na trama como um sujeito pacífico, tendo como única companhia a própria mãe, que se encontra enferma. Blanche o descreve como um homem que expressa “[...] um jeito de olhar mais sensível” (Williams, 2014b, p. 54). Para ela, a imagem dele personifica talvez um perfil “cavalheiresco” se comparado aos demais colegas de Stanley, considerando-o como um possível pretendente. Aqui, a expectativa de Blanche, em parte, reside na esperança de vê-lo como uma luz que reconforte (emocional e financeiramente) seu presente, se não um vetor de superação frente às dores colhidas no passado.

Muitos desses elementos narrativos, inclusive, foram preservados, por exemplo, em suas duas principais adaptações para o cinema⁶. Cabe lembrar que a encenação foi apresentada pela primeira vez na Broadway em 1947, dirigida pelo cineasta e diretor teatral Elia Kazan (1909-2003). O primeiro lançamento para as telas, também com a direção de Elia Kazan, aconteceu em 1951, no entanto, sob a vigília do Código Hays⁷, decreto que oficializou normas de censura aos estúdios de Hollywood na época.

⁵ Blanche DuBois significa “Branca do Bosque” em português. Além disso, a antiga fazenda *Belle Reve* significa “Belo Sonho”.

⁶ Além do filme de Elia Kazan, outra adaptação famosa se refere ao filme dirigido por Glenn Jordan, de 1995, com o título homônimo da peça.

⁷ Com o intuito de evitar polêmicas (ou prejuízos financeiros) com o público geral em relação ao seu conteúdo, os estúdios de Hollywood assinaram, com o apoio do advogado Will H. Hays, um acordo de autocensura chamado Código de Produção de Cinema, que durou de 1930 até 1968. Cf. **Código Hays: a censura de Hollywood**. Disponível em: <https://cinemaemcadernos.wordpress.com/2015/01/21/codigo-hays/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

Figura 1 – Em cena, Vivien Leigh e Marlon Brando interpretando Blanche e Stanley



Fonte: *A streetcar named Desire* (Elia Kazan, 1951).

O filme foi produzido no contexto da Guerra Fria, marcado pela bipolarização política, econômica e ideológica entre EUA e União Soviética após a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, é dentro desse período, também, que se intensificou a repressão política contra possíveis adeptos do comunismo em diversas esferas da sociedade norte-americana, inclusive em Hollywood. A campanha de perseguição foi promovida pelo senador republicano Joseph McCarthy (1908-1957), e ficou conhecida como Macarthismo, de modo que as práticas de acusação – por vezes indevidas – envolveram nomes de artistas, cientistas, políticos e demais cidadãos com supostas afiliações ao movimento comunista. Destaca-se que algumas delações também se tornaram famosas, tais como as do próprio Elia Kazan contra antigos colegas do Partido Comunista dos EUA, do qual ele mesmo foi integrante entre os anos de 1934 até 1936, e que tais denúncias marcariam inevitavelmente sua carreira pelas décadas seguintes⁸.

Sem a intenção de aprofundarmos essa temática, e ainda com relação ao filme dirigido por Kazan, alguns diálogos e cenas cruciais da peça original foram suprimidos em sua película, à medida que o texto fornecia detalhes sobre motivações que conduziram a protagonista à insanidade, tais como o suicídio do antigo marido, Allan, após a própria

⁸ Cf. **A delação que atormentou Elia Kazan por toda a vida**. Disponível em: <https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/silvio-osias/2017/05/15/delacao-que-atormentou-elia-kazan-por-toda-vida>. Acesso em: 09 out. 2022.

Blanche descobrir a homossexualidade dele. Tal menção não é sequer citada na adaptação fílmica.

A censura em relação ao filme no Brasil também não foi diferente, a exemplo da infeliz escolha do título em português: *Uma rua chamada Pecado*. Aqui, a opção moralista na troca da palavra “desejo” por “pecado” parece clara. Nessa operação de tradução, as camadas de significação podem ser deslocadas para outros níveis de interpretação não pretendidas pela proposta original do autor, o que comprometeria, dessa forma, a potência na menção feita ao símbolo do veículo elétrico. Voltando à obra teatral em si, o termo “Desejo”, nome da linha do bonde que desloca Blanche até Campos Elísios, implica noções que não se restringem somente à mobilidade urbana, uma vez que contemplam também ideias ligadas à libido, ao frenesi, ao desconforto ou repulsa pelo ambiente.

STELLA - Mas existem coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro... que meio que fazem tudo o mais parecer... sem importância. [Pausa]

BLANCHE - Você está falando é de desejo animal... e só Desejo!... nome daquele bonde desconjuntado, barulhento, o ferro-velho que passa sacolejando pelo *French Quarter*, subindo uma ruela estreita e descendo outra...

STELLA - E você nunca andou nesse bonde?

BLANCHE - Ele me trouxe até aqui... onde não me querem e onde me sinto envergonhada de estar (Williams, 2014b, p. 76).

A inadaptabilidade de Blanche justifica seu desconforto, e as tensões entre ela e Stanley são reforçadas na medida em que o clima no apartamento dos Kowalski se acentua, tal como no encontro da noite do *poker*. Observa-se nesta cena os amigos de Stanley reunidos em sua casa para o jogo de baralhos, “[...] todos homens no auge da virilidade do corpo, tão toscos e diretos e poderosos como as cores primárias” (Williams, 2014b, p. 50). Ao mesmo tempo, após retornar de um passeio com Stella, é curioso notar a preocupação de Blanche em retocar a maquiagem e, gentilmente, solicitar que os homens sentados à mesa não se levantem, cujo pedido é, em seguida, retrucado por Stanley: “**STANLEY** - Não precisa ter medo, ninguém vai se levantar” (Williams, 2014b, p. 53).

É possível perceber que todo o comportamento de Blanche, no decorrer da narrativa, reverbera simbolicamente em dois componentes da peça, a saber: as *luminosidades* e as *sonoridades* do espaço. Numa primeira análise, constata-se que Blanche evita a claridade da luz com o intuito de ocultar ao máximo possível a sua aparência, tendo em vista esconder, especialmente a Mitch, sua verdadeira idade. “**BLANCHE** - A

luz do dia nunca me mostrou maior ruína” (Williams, 2014b, p. 25). Para especificar melhor este detalhe, vale observar as formas como a personagem evita ou adapta a luminosidade do espaço conforme sua necessidade, como, por exemplo; (1) desligando constantemente as luzes nos cômodos da residência; (2) reduzindo a luminosidade de uma lâmpada cobrindo-a por meio de uma “lanterna de papel chinesa”; e, por último, (3) evitando exposição à luz natural do dia.

Numa segunda análise, pode-se apontar as interferências sonoras que o ambiente produz, revelando nitidamente os estados emocional e mental de Blanche. Um dos elementos sonoros mais presentes no espaço da narrativa são os ruídos da ferrovia no bairro, condensados geralmente por diálogos que provocam desconfortos em Blanche, tais como as lembranças do jovem falecido marido, Allan Grey:

BLANCHE – Então eu descobri. Da pior maneira possível. Entrando de repente num quarto que eu pensei que estivesse vazio... mas que não estava vazio. Tinha duas pessoas ali... o rapaz que era o meu marido e um homem mais velho, amigo dele de muito tempo... [*Ouve-se o som de uma locomotiva se aproximando. Ela tapa os ouvidos com as mãos e se agacha, encolhida, de cócoras. O farol da locomotiva ilumina o quarto de passagem, enquanto o trem passa trovejando. À medida que o barulho vai diminuindo, ela se põe de pé lentamente, mais uma vez ereta, e continua falando*] (Williams, 2014b, p. 103).

Verifica-se aqui o quão incisivas as fontes sonoras do espaço se intercalam com os momentos de fragilidade e de desequilíbrio da personagem. A descoberta da homossexualidade do marido agravou em Blanche a sensação de culpa após o respectivo suicídio do rapaz. Somam-se a isso outros fatores que Stanley, com o claro intuito de expulsá-la de sua residência, descobriu acerca do passado enigmático da cunhada, tais como o assédio cometido a um aluno na antiga escola onde lecionava (Blanche era professora de Língua Inglesa) e as várias noites passadas em hotéis com “estranhos”, o que ocasionou sua má reputação e expulsão da pequena Laurel, cidade em que vivia. Em decorrência dessas informações, Mitch, que vinha desenvolvendo um relacionamento espontâneo com Blanche, recusa-se a casar com ela, comprometendo ainda mais as suas condições psicológicas. Conseqüentemente, a personagem passa a ouvir vozes internas com mais frequência, tais como melodias de valsa, disparos de tiros, entre outras.

Apesar desses fatores, será Stanley quem executará os maiores gestos de violência (física e simbólica) contra a já debilitada Blanche DuBois. Durante a comemoração de aniversário da cunhada, Stanley entrega uma passagem de ônibus de volta para Laurel

como presente e, como se não bastasse, enquanto a esposa encontra-se no hospital grávida, as doses de agressividade de Stanley deságuam no ato de estupro contra a cunhada, situação que sela definitivamente o destino trágico de Blanche.

Guardadas as devidas proporções, nota-se, na cena final da peça, a instauração de uma nova atmosfera no espaço dramaturgico. Veremos uma Blanche aparentemente ansiosa enquanto Stella e a vizinha Eunice ajudam-na a se vestir. Os picos de delírios elevam-se, de modo que a personagem espera, segundo ela, a chegada do petroleiro texano Shep Huntleigh, um antigo namorado que a convidara para um cruzeiro no Caribe. Conforme o ocorrido na noite do *poker*, os colegas de Stanley encontram-se a jogar baralho, inclusive Mitch, porém todos agora estão cientes das condições e destino da personagem.

BLANCHE [*levantando-se lentamente*] – O que foi isso?

EUNICE [*fica evidente que está fingindo não saber*] – Com licença, vou ver quem está batendo.

STELLA – Certo. [*Eunice entra na cozinha.*]

BLANCHE [*tensa*] – Será que é para mim?

[*Uma conversa sussurrada ocorre à porta da rua.*]

EUNICE [*voltando, com grande animação*] – Chegou alguém perguntando pela Blanche.

BLANCHE – Então é mesmo para mim! [*Olha amedrontada de uma para outra e então olha para os reposteiros. A varsoviana toca baixinho.*] É o cavalheiro que eu estava esperando, de Dallas?

EUNICE – Acho que sim, Blanche.

BLANCHE – Ainda não estou pronta (Williams, 2014b, p. 150).

A expectativa pelo aguardado pretendente configura-se para Blanche a sua esperança de conforto e estabilidade. Após o toque da campainha, os sussurros entre os homens no jogo são finalizados. Blanche, acompanhada de Stella e da vizinha Eunice, caminha até a porta, convicta de que Shep Huntleigh está à sua espera, contudo, sem desmontar sua postura outrora personificada na figura da *Southern Belle*: “**BLANCHE** [*Dirigindo-se aos homens*] – Por favor, não se levantem. Estou só passando” (Williams, 2014b, p. 151). Ao atender a porta, Blanche é recebida por um médico e uma enfermeira, ao passo que estranha as respectivas visitas. A quebra de expectativa a deixa aturdida, e o retorno desnortado para o interior do apartamento será o último. Ela entra no quarto. Encosta-se numa cadeira. Seu desespero aumenta quando Stanley e a enfermeira tentam interceptá-la: “**ENFERMEIRA**: Oi, Blanche. [*A saudação ecoa e volta a ecoar por outras vozes, misteriosas, que vêm de trás das paredes, como se reverberassem por um cânion de muitos rochedos, muitas escarpas*]” (Williams, 2014b, p. 153).

A sensação de Blanche sobre o espaço torna-se mais topofóbica⁹ à medida que as rubricas revelam detalhadamente os seus tormentos, propiciando ao leitor um lugar de testemunha acerca da total desestabilização da personagem. O leitor acompanha os distúrbios de Blanche, tendo em vista que ele será o único a visualizar, ou ouvir, cada manifestação mental da personagem diante das ações impostas pelas demais actantes. O último golpe de Stanley contra Blanche ocorre em um gesto de profunda violência simbólica: “[*Ele vai até a penteadeira e pega a lanterna de papel, rasgando-a ao tirá-la da lâmpada, e estende o braço na direção de Blanche. Ela dá um grito, como se ela e a lanterna fossem uma só*]” (Williams, 2014b, p. 154).

Adquirida numa loja chinesa do bairro French Quarter, a lanterna de papel colorida era utilizada por Blanche para reduzir a claridade da lâmpada no quarto, minimizando assim a exposição de sua aparência diante da luz, como mencionado anteriormente. O objeto cumpre no espaço uma função além de seu atributo ornamental, visto que sua presença manifesta uma clara extensão da subjetividade da personagem naquele ambiente. Assim sendo, a lanterna de papel colorida configurava em Blanche um prolongamento de seu corpo, uma transfiguração de sua própria fragilidade.

Ao ver destruída a lanterna de papel, Blanche revela sua completa vulnerabilidade em meio àquela situação de opressão: “[*A mulher [...] prende os braços de Blanche, que então grita e grita, a voz agora rouca, e cai de joelhos.*]” (Williams, 2014b, p. 155). Os momentos de tensão são aliviados após a chegada do médico, perante o qual Blanche, logo ao ouvi-lo, acalma-se: “[**MÉDICO** – Srta. DuBois. [*Ela vira o rosto para ele e olha fixo no olho dele com um pedido desesperado. Ele sorri...*]” (Williams, 2014b, p. 155). Ao perceber a tranquilidade de Blanche após a sua abordagem, o médico retira o chapéu e gentilmente lhe oferece o braço (gesto cavalheiresco de gentileza, comum à época da peça), de maneira que a expressão de abatimento de Blanche dará lugar a uma sensação de reconforto.

O ato de “cavalheirismo” advindo do médico desencadeia uma das cenas mais potentes da dramaturgia mundial e o momento seguinte alçará a frase mais emblemática da obra: “[**BLANCHE** – Seja você quem for... eu sempre dependi da bondade de estranhos” (Williams, 2014b, p. 156). Ao final, ela parte em direção ao carro que lhe aguarda, gentilmente acompanhada do médico e da enfermeira. Um outro aspecto que é possível constatar, ainda acerca dessa célebre passagem, diz respeito ao eco desencadeado pela

⁹ De acordo com Marandola Jr. *et al.* (2012), o termo *topofobia* pode se referir aos sentimentos de repulsa, pavor, medo ou trauma experienciados em determinado lugar.

frase da protagonista, a qual beatificou-a como uma das grandes heroínas trágicas da dramaturgia moderna.

Para Arthur Miller, essa frase foi tão marcante que o dramaturgo ainda se lembra dos suspiros da plateia ao ouvi-la, quase 60 anos depois da primeira vez que assistiu à peça. A identificação do público com a personagem foi tamanha que 'quando ela saiu nos braços do médico, todos foram com ela' (Borges, 2017, p. 140).

É diante da desestabilização emocional/psicológica naquela realidade que sucumbe toda a fantasia de Blanche DuBois, talvez a sua maior armadura naquele contexto em contraposição às ruínas de um passado traumático. Todavia, as considerações tiradas desse debate concebem estruturas narrativas em que os signos espaciais são incisivamente disputados. Dessa ampla constelação estilística, poética, simbólica e discursiva, seria possível atestar que visualizamos uma Blanche emocionalmente debilitada devido às experiências trágicas do passado, no qual foi revestido com auras de pureza, cordialidade e nobreza, ainda que se constituam através de excessivas falácias e ilusões, sonhos e expectativas.

Por outro lado, há um Stanley que expressa pragmaticidade, objetividade, ao mesmo tempo em que manifesta ações impetuosas, violentas e agressivas ao “colocar suas cartas na mesa”, emblema de um sujeito cuja brutalidade opera nas doses mais elevadas de toxicidade, e que evidentemente condicionaram Blanche a um estado de loucura. Em acordo com Anne Ubersfeld (2005, p. 106), “[...] a estrutura de quase todas as narrativas dramáticas pode ser lida como um conflito de espaços, ou como a conquista ou o abandono de determinado espaço”. Nessa perspectiva, Blanche defronta-se com Stanley em um visível jogo de poder sobre o espaço que ambos transitam. Em seus aspectos mais gerais, a derrocada da personagem dialoga com o espaço narrativo a partir do momento em que o próprio ambiente passa a compor (ou contrapor) a sua aparência. Constata-se que sua sensibilidade se revela, também, no modo como apreende o espaço que ocupa, bem como suas estratégias de tentar adaptá-lo de acordo com as suas necessidades, fatores que, até então, caminham em consonância com elementos que indicariam a sua própria decadência naquele contexto.

Considerações finais

Pode-se verificar que os significados atribuídos ao local transcendem a própria materialidade do espaço. Nesse sentido, é possível dizer que as indicações acerca do espaço no texto dramático se dão, em particular, através da descrição dos lugares, das ações, dos desejos e motivações que impulsionam os personagens no ambiente narrativo. Nessa perspectiva, considerou-se pertinente averiguar as simbologias inseridas nas rubricas no drama de Tennessee Williams.

Com o intuito de nortear os mecanismos dramáticos com enfoque na representação do espaço narrativo, este trabalho possibilitou a inferência de uma leitura interpretativa do texto, tendo em conta os componentes sógnicos como vetores aptos a serem decifrados sobre os ambientes (internos ou externos) descritos na obra. As análises atuaram como chaves de interpretação metafórica no universo da ficção, ressaltando-se, dessa maneira, as diferentes possibilidades de significados sublinhados na representação do espaço no texto teatral, levando em consideração não apenas os diálogos das personagens, mas também a composição poética elaborada pelas didascálias.

Ao acompanhar a trajetória de Blanche DuBois no espaço narrativo de *Um bonde chamado Desejo*, sob os ruídos das passagens de trens e bondes, pressupõe-se que a potência poética da obra pode residir nas descrições do espaço no texto dramático. Tudo isso na medida em que as caracterizações das personagens e dos demais ambientes são devidamente explicitados. Por fim, Blanche Dubois nos guia para a multiétnica, suburbana, frenética e delirante rua Campos Elísios através do bonde *Desire*, o *alter ego* de uma Nova Orleans altamente cativante e sedutora, um recanto para as almas bem-aventuradas, como os próprios Campos Elísios sugerem na mitologia grega. Aqui, valores simbólicos relacionados à capacidade de visualizar o mundo com mais sensibilidade, alteridade, acuidade e empatia se inscrevem como virtudes elementares a serem exercidas em várias esferas da sociedade, especialmente em função da pujante conjuntura trágica expressa nos últimos anos no Brasil e no mundo.

Referências

BORGES, Guilherme Pereira Rodrigues. **Tradução e teatro: A streetcar named Desire**, de Tennessee Williams, em múltiplas traduções para o português do Brasil. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) – Universidade de Brasília. Brasília, 173 f., 2017.

FÉLIX, José Carlos. Representações e estereótipos em *Um Bonde Chamado Desejo*: conflito entre passado e presente na construção de identidades na literatura e cinema do pós-guerra. In: II Colóquio da Pós-graduação em Letras. **Anais Cpgl. Assis: UNESP - Campus Assis**, p. 637-648, 2010.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (Org.). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. **O Parto de Godot: e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec Fapesp, 1999.

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

THE GLASS Menagerie. Dir. Anthony Harvey. Pro. Cecil F. Ford, David Susskind. EUA: Talents Associates, 1973. Drama. 100 min.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UMA RUA Chamada Pecado. Dir. Elia Kazan. Pro. Charles K. Feldman. EUA: Warner Bros., 1951. Drama. 125 min.

WILLIAMS, Tennessee. **O zoológico de vidro, De repente no último verão, Doce pássaro da juventude**. São Paulo: É Realizações, 2014a.

WILLIAMS, Tennessee. **Um bonde chamado Desejo**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014b.

Submetido em: 26 nov. 2022

Aprovado em: 29 ago. 2023



"Isn't it funny what tricks your memory plays?":¹ dramaturgical structures of traumatic memory in the plays of Tennessee Williams

"Não são engraçadas as peças que sua memória prega?": estruturas dramáticas da memória traumática nas peças de Tennessee Williams

Bess Rowen²

Abstract

Tom Wingfield begins *The glass menagerie* by standing in a uniform that denotes his participation in WWII. The story Tom tells the audience is not about the trauma of war, but of a different traumatic moment in his past: his abandonment of his sister, Laura, and his mother, Amanda. When scholars and theatre makers talk about trauma in Williams plays like *Menagerie*, they tend to focus on Tennessee Williams's trauma and memory instead of Tom Wingfield's. This ignores the powerful dramaturgical ways that traumatic memory forms the internal logic of plays like *Menagerie*, *A streetcar named Desire*, and *Suddenly last summer*. This essay takes the traumatic memories of Tom, Blanche, and Catherine seriously to show how their traumas are mimicked and reflected by the overall dramaturgical structures of their plays. After placing this argument in the context of trauma, memory, and theatre, I move to an analysis of how the traumatized characters are situated vis-à-vis the audience and world of the play to show how these different relationships impact how their trauma is represented. Then I build off of these character studies to a look at the overall impact of the character's trauma on the play's dramaturgical arc, focusing particularly on how trauma interacts with the play's style of theatricality. These close readings show how the traumatic memory is important to the internal dramaturgical logic of the play beyond biographical resonances, creating a fruitful dramaturgical starting point for future productions.

Keywords: Trauma; Memory; *The glass menagerie*; *A streetcar named Desire*; *Suddenly last summer*.

Resumo

Tom Wingfield começa *The glass menagerie* vestindo um uniforme que denota sua participação na Segunda Guerra Mundial. A história que Tom conta ao público não é sobre o trauma da guerra, mas sobre um momento traumático diferente de seu passado: quando abandona sua irmã, Laura, e sua mãe, Amanda. Quando estudiosos e produtores de teatro falam sobre traumas em peças de Williams, tais como *Menagerie*, eles tendem a se concentrar no trauma e na memória de Tennessee Williams, em vez de nos de Tom

¹ Williams (1971, p. 213).

² Bess Rowen is an Assistant Professor of Theatre and affiliated faculty in Gender & Women's Studies at Villanova University. She is a theatre theorist, historian, and practitioner. Her first book project, *The lines between the lines: how stage directions affect embodiment* was published in 2021. She also edited the Methuen Student Edition of *A streetcar named Desire* (2023). E-mail: bess.rowen@villanova.edu.

Wingfield. Isso ignora as poderosas formas dramáticas pelas quais a memória traumática compõe a lógica interna de peças como *Menagerie*, *A streetcar named Desire* e *Suddenly last summer*. Este ensaio leva em consideração as memórias traumáticas de Tom, Blanche e Catherine para mostrar como seus traumas são imitados e refletidos pelas estruturas dramáticas gerais de suas peças. Depois de colocar esse argumento no contexto do trauma, da memória e do teatro, passo para uma análise de como os personagens traumatizados são situados vis-à-vis o público e o ambiente da peça para mostrar como essas diferentes relações impactam no modo como seu trauma é figurado. Em seguida, desenvolvo esses estudos de personagens para observar o impacto geral do trauma do personagem no arco dramático da peça, concentrando-me particularmente em como o trauma interage com o estilo de teatralidade da peça. Essas leituras atentas mostram como a memória traumática é importante para a lógica dramática interna da peça, além das ressonâncias biográficas, criando um ponto de partida dramático frutífero para futuras produções.

Palavras-chave: Trauma; Memória; *O zoológico de vidro*; *Um bonde chamado Desejo*; *De repente, no último verão*.

The glass menagerie's narrator Tom Wingfield stands in his merchant sailor uniform as he directly addresses the audience at the play's start. This stand-in for playwright Tom Tennessee Williams explicitly says, "The play is memory. Being a memory play, it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic. In memory everything seems to happen to music. That explains the fiddle in the wings" (Williams, 1971b, p. 145). The theme of memory is also present in the stage directions preceding these initial lines of dialogue and throughout the dialogue in the much later gentleman caller scene. Much has been said of the function of memory in this most famous memory play, particularly about the ways that Tom's retelling of his time with his mother, Amanda, and sister, Laura "can usefully be placed next to the memory constructions of Jung, Halbwachs, Williams James, Bartlett, and T. S. Eliot" (Favorini, 2007, p. 47). Why might this sailor be looking back at the end of World War II, remembering an earlier time and more domestic problems? Might Tom have returned stateside with physical and/or mental injuries from his time at war? And, if so, how might these play into the way *The glass menagerie* is structured? The theme of memory's presence and reliability is omnipresent in Williams's work, but the scholarly and practical discussions around it have tended toward the thematic and biographical rather than the dramaturgical. Yet memory is not purely poetic in plays such as *The glass menagerie*, *A streetcar named Desire*, *Suddenly last summer*, *Vieux Carré*, *The two-character play*, to name a few.

It is no accident that many of these plays perform a poetic exorcism of Tom's older sister, Rose Williams, before her lobotomy. Tennessee's guilt over not being able to protect Rose haunts his writing, but the plays that depict Rose and Tennessee are not purely biographical accounts of this trauma. Three plays in particular show the variety of how trauma is portrayed within the narratives themselves: *The glass menagerie* (1945), *A streetcar named Desire* (1947), and *Suddenly last summer* (1958).

The glass menagerie focuses on Tom's memory of a St. Louis household run by an overbearing mother, Amanda Wingfield, and his shy, disabled sister, Laura. Amanda forces Tom to get a gentleman caller from work to come home for dinner in the hope that Laura might have a romantic prospect, but when it is revealed that the gentleman he chose, Jim O'Connor, was spoken for, these hopes shatter. Tom then leaves to join the merchant sailors. In *A streetcar named Desire*, Blanche DuBois travels to New Orleans to visit her sister Stella after losing her husband, Allan Gray, to suicide and their family home, Belle Reve, to creditors. Blanche is shocked by Stella's lower-class home and husband, but she tries to make a romantic connection with Stanley's friend, Mitch. Stanley rapes Blanche while Stella is in the hospital having Stanley's baby, and Blanche is subsequently committed. In *Suddenly last summer*, Mrs. Venable invites her niece, Catherine Holly, to her home to force Catherine to either recant her story about her cousin Sebastian's death or to undergo a lobotomy. Mrs. Venable has brought a doctor to the house to prove Catherine is lying, but even under the effects of a *truth serum*, Catherine's story is that Sebastian was devoured by the young men and children of Cabeza de Lobo.

In all of these plays, the themes of difference, asylums, and medical precarity do indeed relate to Rose Williams, but the biographical aspects of Tennessee Williams's personal trauma and guilt do not help a production team explore the plays. But these plays also speak to the nature of traumatic memory—whether rosy in retrospect, accidentally failing, or purposefully repressed—as a dramaturgical force that shapes the structure of the surrounding play. These plays provide opportunities to explore the ways that theories of traumatic memory can map onto dramaturgical structures. Building off of the work of trauma studies scholars such as Cathy Caruth (1995), my dramaturgical analysis moves beyond the autobiographical implications of Rose-avatars in *The glass menagerie*, *A streetcar named Desire*, and *Suddenly last summer* to look at how the characters' experiences with trauma—war, assault, death, abandonment—are reflected in the plays'

stylistic choices. After delving into scholarship on traumatic memory and the connections between memory and theatre, I next turn to theatrical representations of traumatic memory in these three plays. My analysis first focuses on the traumatized character's relationship to the world of the play and the audience, from Tom's seeming ability to control aspects of the narrative to the audience's ability to hear the *Varsouviana* in Blanche's mind to the theatrical distance between Catherine and both other characters and the audience. After seeing how the traumatized character fits into the play's overall style of theatricality, I next turn to the way that this character fits into the play's style as a whole as I read Tom's dramaturgical choices, the structural changes in what the *Varsouviana* means throughout *Streetcar*, and the juxtaposition between truth and reality in the staging elements of *Suddenly*. By studying the trauma within these plays, without needing to connect it to biographical realities, we can more fully appreciate how Williams explored traumatic memory through the internal worlds of each of these three plays.

"COMMIT THEM TO MEMORY":³ TRAUMA AND MEMORY

Memory, and remembering, takes on a strong significance in both psychological and theatrical practices. In a great deal of theatre productions, memorizing lines and movement [blocking] is a core part of early rehearsals so that these aspects of the play can move out of active remembering in the moment. If the actors feel confident enough in the lines and movements of, *Streetcar*, they can then spend their energy on the nuances of emotional depth and motivation for Blanche, Stella, Stanley, Mitch, and others. In fact, it is often the case that actors failing to remember certain lines in their parts have not fully incorporated those sections of text into their understandings of a given character or scene. This view of theatrical practice lends itself to early psychological concepts such as Sigmund Freud's (1950) famous essay "Remembering, repeating and working-through". The process of rehearsing a Williams play could literally be said to follow this series of steps: the actors memorize their parts [remember], rehearse the action in collaboration with the other members of the cast and the production team [repeat], and, in doing so, transform the play from words on a page into a compelling story that reveals why we have watched these characters in these specific moments [working-through].

³ Williams (1947, p. 44).

So, despite the fact that most contemporary psychology has moved beyond Freud, there are some important aspects of the early understanding of trauma and memory that continue to map onto theatre practices today. Freud's description of the process of remembering, repeating, and working-through also seems to show the power of *acting* or, at least of *acting out*. He writes that

The greater the resistance, the more extensively will acting out (repetition) replace remembering. [...] We have learnt that the patient repeats instead of remembering, and repeats under the conditions of resistance. We may now ask what it is that he in fact repeats or acts out. The answer is that he repeats everything that has already made its way from the sources of the repressed into his manifest personality—his inhibitions and unserviceable attitudes and his pathological character-traits (Freud, 1950, p. 151).

Now, if we make a small but important shift in our analysis of this process by applying it not to the *actor* but to the *character*, then this passage begins to apply to the work of this essay. It is not the *actors* who need to work through the events of these Williams plays, but in fact the *characters* who continually remember and repeat the events to try to work-through their traumas. Each production of these plays provides these characters with different performers to bring them to life and different cultural circumstances, but they each provide another opportunity to work-through the circumstances of the plays.

The repetition itself is never a pure copy of the original event, either in performance or in the reality of traumatic memory. As trauma studies scholar Cathy Caruth notes,

[...] insistent reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event, but may also, paradoxically enough, bear witness to a past that was never fully experienced as it occurred. Trauma, that is, does not simply serve as record of the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned (Caruth, 1995, p. 151).

The characters in these plays, even the narrator Tom, reveal more details than they could realistically have taken in during these moments. The plays provide the opportunity for them to see the larger picture. Now, I must pause here to note that I do not mean to make light of the trauma experienced by actual people by applying these concepts to fictional characters. Instead, I hope to reveal how the dramaturgical structures of these three Williams plays mimic actual experiences of, and responses to, trauma to show another possible explanation for their continued cultural relevance.

To this end, I am not interested in biographical readings of Williams's own psychology through his work. However, I would be remiss if I did not mention some of the writing that has been done about Williams's own trauma and his psychoanalytic treatment in 1957. W. Scott Griffies, M.D. concludes that, for Williams,

Writing was a means of surviving the traumatic emotions of his childhood, which included intense marital conflict, verbal violence, rejection, loneliness, and loss. It helped him regulate inner terrors that overwhelmed his sister, Rose, who had no such outlet, and led to her descending into psychosis (Griffies, 2022, p. 494).

Although Williams's motivation is not necessarily important here, the fact that he knew about how trauma manifested does lend some experience to these traumatized fictional characters. This is further evident in the fact that plays like *Streetcar* have been taken up by scholars studying medical humanities and trauma. Fred Ribkoff and Paul Tyndall write,

Instead of diagnosing Blanche, it is more useful to consider the ways in which the play anticipates and corroborates developments in psychological and psychoanalytic discourse. [...] In fact, *Streetcar* adumbrates elements of trauma theory, specifically symptoms of post-traumatic stress disorder (PTSD): 1) involuntary reliving of the traumatic event(s); 2) dissociation; 3) self-destructive behavior; 4) guilt, shame, denial, and the compulsion to repeat the story of trauma, and 5) the shattering of the self (Ribkoff; Tyndall, 2011, p. 326).

There are several notable aspects of this attention to Blanche's behavior here. The first is that many of these behaviors can also be found in *Suddenly last summer*, and other Williams plays. The second is that there is serious attention played to Blanche's symptoms without any discussion of how these behaviors are portrayed in the dramatic text itself. In other words, sometimes we watch Blanche's behavior and can identify her response as others in the real world might while, at other times, the audience experiences Blanche's internal reality in ways that would not be visible to peers or doctors in a real-life scenario.

Building off of this groundwork, I turn now to close readings of these three Williams plays for a better understanding of how their dramaturgical structures represent various aspects of traumatic memory in ways that both mimic actual traumatic memory and also create theatrical patterns for staging trauma. Although Williams had his own experiences with trauma, these plays stand alone in their representations, and deserve attention beyond the metaphorical ties to Williams's own relationship with his sister.

“I’M SICK, I’M SICK! – OF BEING *BOSSED* AND *BULLIED*”:⁴ STORYTELLING AND SYMPTOMS

And so, I return to Tom, at the start of both this essay and *The glass menagerie*, who is self-aware of the frame of memory that distorts the play he is presenting to the audience. Tom’s role as narrator enables us to see not only what parts of the story he chooses to include, but also how he frames those inclusions. As Williams’s stage directions note, Tom “[...] is an undisguised convention of the play. He takes whatever license with dramatic convention is convenient to his purposes” (Williams, 1971b, p. 144). Tom also admits that his memories of Amanda and Laura are tinged with sentimentality, while the gentleman caller, Jim,

[...] is the most realistic character in the play, being an emissary from a world of reality that we were somehow set apart from. But since I have a poet’s weakness for symbols, I am using this character also as a symbol; he is the long-delayed but always expected something that we live for (Williams, 1971b, p. 145).

Tom’s most interesting inclusion is therefore the scene between Laura and her gentleman caller, as his *memory* here is pure fabrication of a scene he was not present to witness.

Why does Tom make the choice to create a scene of genuine connection between Laura and Jim before he knows [remembers] that the two will not be together? As Caruth writes, “The danger of speech, of integration into the narration of memory, may lie not in what it cannot understand, but in that it understands too much” (Caruth, 1995, p. 154). Tom understands all too well that Laura had limited chances for contact with people outside of her family, let alone someone who might actually see, appreciate, and respect her. So, he cannot bear to tell the story of his abandonment of her without first denying that his leaving occurred on the heels of another disappointment without a silver lining. In Tom’s version, Laura gets to have the moment that she hoped for before it was all taken away. But Tom’s “refusal of understanding, then, is also a fundamentally creative act” (Caruth, 1995, p. 155). He creates a beautiful scene for Laura that could have possibly sustained her after Tom went so far away.

Exactly how far Tom has gone from his family is made clear when he appears in his uniform at the top of the play, especially in 1945 when the play first premiered. Tom has likely seen action in the war, which means that it is possible that he might experience

⁴ Williams (1971a, p. 372).

PTSD or some other form of traumatic response to combat. Throughout his telling of *The glass menagerie*, Tom seems to focus on a simplified, romanticized past, but he is intruded upon by both recent events and the guilt that accompanies even the nicest memories of his sister. He mentions Spain's Guernica twice, contrasting it with his impression that, in St. Louis,

there was only hot swing music and liquor, dance halls, bars, and movies, and sex that hung in the gloom like a chandelier and flooded the world with brief, deceptive rainbows. . . . All the world was waiting for bombardments!" (Williams, 1971b, p. 179).

Tom's perception of St. Louis as a trivial place in a dangerous world can be read as a denial of the impact of his departure, but his memory will not allow him to fully escape responsibility. In his closing monologue, he says,

I would have stopped, but I was pursued by something. It always came upon me unawares, taking me altogether by surprise. Perhaps it was a familiar bit of music. Perhaps it was only a piece of transparent glass. Perhaps I am walking along a street at night, in some strange city, before I have found companions. I pass the lighted window of a shop where perfume is sold. The window is filled with pieces of colored glass, tiny transparent bottles in delicate colors, like bits of a shattered rainbow. Then all at once my sister touches my shoulder. I turn around and look into her eyes. Oh, Laura, Laura, I tried to leave you behind me, but I am more faithful than I intended to be! (Williams, 1971b, p. 237).

This language can be seen as an involuntary retelling of traumatic events, as mentioned in conjunction with *Streetcar* above. In fact, Tom also describes triggers, both aural and visual, that catalyze this remembering. He does not seem to have war flashbacks, or at least he does not mention any. Perhaps this story is the easier one for him to tell because he has more distance from it. Despite his attempt to gain control over these memories, Tom's narration reveals a complex pattern of negotiation with trauma that is still not worked through. And regardless of his apparent curation of the play's events, *Menagerie* ends with Tom's admission that he cannot escape these memories despite wanting to leave them behind.

Although Blanche is not technically the narrator of *A streetcar named Desire*, there are signs that the audience is meant to be aligned with her perception of the world. The most overt evidence of this connection is that the audience hears the auditory hallucinations that accompany her remembering, repeating, and working through of her

young husband's death. The stage directions note that the *Varsouviana* plays at a variety of volumes at six distinct moments in the play, including the very first scene and the final moments of the play (Williams, 1947, p. 28, 68, 115, 136, 139, 166, 171, 174). Instead of Tom, who is able to speak directly to the audience to explain that he keeps being transported back to a traumatic moment, Blanche does not have the theatrical gift of direct address. Instead, the audience is left to analyze the pattern of the tune's appearance until the start of Act III, when Mitch appears after having stood Blanche up at her birthday party:

BLANCHE. [...] How is your mother? Isn't your mother well?

MITCH. Why?

BLANCHE. Something's the matter tonight, but never mind. I won't cross-examine the witness. I'll just—[Touches her forehead vaguely. The polka tune starts up again.]—pretend I don't notice anything different about you! That—music again . . .

MITCH. What music?

BLANCHE. The polka tune they were playing when Allan—Wait!

[A distant revolver shot is heard. Blanche seems relieved.]

There now, the shot! It always stops after that.

[The polka music dies out again.]

Yes, now it's stopped (Williams, 1947, p. 141).

In case any audience members missed it before, the connection to the repeated song is now made clear: Blanche is reliving the song that was playing when she told Allan that she knew he was gay and was disgusted by it, which resulted in his running out and dying by suicide. The shot has not accompanied the *Varsouviana* sound cue in the previous versions but, by this point in the play, Blanche feels that she is once again in a familiar scenario with a disastrous conclusion.

As is the case in *Menagerie*, there are compounding traumatic events here from different temporal moments. Tom's guilt leads him to relive his departure from St. Louis in the shadow of his experiences in World War II, while Blanche is haunted by her guilt over Allan's suicide even in the moments before this trauma is compounded by her rape by Stanley. Although Blanche is clearly experiencing a downward spiral as the possibility of marrying Mitch evaporates, Ribkoff and Tyndall point out that her reaction to the music in this moment is different than it is at the start of the play. They write,

Instead of being physically sickened by the memory of Allan's suicide, as she was at the beginning of the play when Stanley asked her about her husband, she now seems to be analyzing the pattern of her post-traumatic disorder. When she refers to the tune by its title and acknowledges the

sequence of sounds and events within this post-traumatic reenactment, she is trying to make sense of her disordered consciousness. [...] In fact, she is analyzing what Judith Herman calls 'normal human responses to extreme circumstances' manifest in 'traumatic syndromes' (Ribkoff; Tynadall, 2011, p. 330).

Making this aspect of Blanche's traumatic response visible, and having her acknowledge its pattern to Mitch, shifts this moment from being about the traumatic event itself to Blanche's response to her own trauma. She cannot manipulate the world the way Tom can, but she also experiences triggers. Any moment where she is either directly reminded of Allan Gray or of the hopeless circumstance of losing an opportunity to move forward brings her right back to that original moment of trauma. And yet she has learned that these moments will pass and so she perseveres. The *Varsouviana* rises to a crescendo as the final words of the play are uttered, but the curtain falls before Blanche hears the shot. The repetition is not quite over, which perhaps means that Blanche's story is not finished quite yet.

There are several similarities between Blanche's circumstances and Catherine's from *Suddenly last summer*. For example, both women are telling a story that the surrounding family members cannot bring themselves to witness, let alone believe. Those family members would rather commit them than deal with the potential revelations in their stories. However, unlike Blanche, Catherine has the opportunity to tell her story on stage, where Dr. Cukrowicz [Dr. Sugar] seems to believe her. But Catherine arrives on the scene later than Tom and Blanche, resulting in a very different framing of the traumatic narrative. Whereas Tom is the person introducing and telling the story of his sister's life and Blanche is the character the audience follows from practically the start to finish in *Streetcar*, *Suddenly last summer* shifts the roles around significantly. The overbearing mother, here called Mrs. Venable, is now the first family member the audience meets. And she is not happy. This play's gay man, her son Sebastian, has been killed before the play's action begins, like Allan Gray, except that he did not die by suicide. Catherine was his cousin, not his wife, but she was similarly unable to save Sebastian from his death at the hands [and mouths] of the inhabitants of Cabeza de Lobo. Mrs. Venable tells Dr. Sugar that what she knows of Catherine's story about Sebastian's death is "a hideous attack on my son's moral character which, being dead, he can't defend himself from. I have to be the defender" (Williams, 1971a, p. 361). She proceeds to discuss how *chaste* her son was, as she is apparently more concerned by the implication that Sebastian was gay than the idea that

he could have been turned on by a group of the young men and boys he had been sexually pursuing.

Mrs. Venable's attempts to influence Dr. Sugar precede Catherine's arrival. Catherine eventually appears and asks Sister Felicity, the nun accompanying her from the asylum for a cigarette before promptly using it to burn the Sister's palm. It is unclear if Catherine's disturbed nature is the cause or result of her confinement. When Sister Felicity accuses Catherine of burning her deliberately, Catherine says, "I'm *sick*, I'm *sick!* – of being *bossed* and *bullied!*" (Williams, 1971a, p. 372, author's highlights). But is Catherine *sick*? That is, of course, the main question of the play. After a lengthy set-up, Catherine repeats her story in a lengthy monologue with only occasional interruptions from the other characters. She recounts the events of the day of Sebastian's death, increasing in intensity as she seems to be reliving the events. She says, "I'm going on. I have to wait now and then till it gets clearer. Under the drug it has to be a vision, or nothing comes..." (Williams, 1971a, p. 416). Despite the word *vision*, her memory also includes aural landscape. Although it is not the *Varsouviana* Catherine hears, the sound that she repeatedly describes is an "Oompa, oompa, oompa!" (Williams, 1971a, p. 417, 417, 421) like a tuba. Before the final invocation of the oompa oompa and several other aspects of the soundscape the stage directions note that "The percussive sounds described are very softly employed" (Williams, 1971a, p. 420). Although this is not the same as playing the same song, these sounds do share something in common with the repetitions of the *Varsouviana*. Not only are both sounds associated with the upbeat energy of a band [either polka or brass], but also the presence of these sounds in the theatrical space lends credence to the impact of these traumatic events on Blanche and Catherine.

Mrs. Venable is, of course, unmoved by Catherine's reaction to recounting this experience. She thinks the story sounds too fanciful from start to finish. However, as Caruth (1995, p. 154) notes, "The impossibility of a comprehensible story, however, does not necessarily mean the denial of a transmissible truth". Catherine's story might not be unfiltered truth, but that does not mean that her narrativizing of it does not convey the truth of what happened to Sebastian Venable. In fact, Catherine's hesitance to tell the tale until the end of the play, as well as the repeated intrusions of sounds and visual cues, bear the hallmarks of traumatic memory. Dr. Sugar sees this too, leading him to the final line in the play: "I think we ought at least to consider the possibility that the girls' story could be

true...” (Williams, 1971a, p. 423). The curtain falls before the audience can see if Mrs. Venable is willing to concede.

All three of the traumatized characters in these plays navigate their traumatic memories in different ways through the text, particularly in how these characters experience their relationships with the worlds of the play and the audience. Tom has the most immediate relationship with the audience, but he is still experiencing triggers and hallucinations like the *Varsouviana* for Blanche or the *oompa oompa* sound for Catherine. The repetitions in all of these memories show that these characters are still in the process of working through their trauma, and their respective narratives provide opportunities to help them in that processing.

“THE SCENE IS MEMORY AND IS THEREFORE NONREALISTIC”:⁵ THE [DRAMATURGICAL] STRUCTURE OF MEMORY

Now that we have a clearer sense of how the traumatized characters of Tom, Blanche, and Catherine fit into their respective plays, I want to pull back from the character level to look at the entire structures of *The glass menagerie*, *A streetcar named Desire*, and *Suddenly last summer*. As before, I will begin with *Menagerie*, which also has the most obvious structural association to memory, as it is a memory play. As Attilio Favorini writes,

As a ‘time art’ (like music, dance, and literature), rather than a ‘space art’ (architecture, painting, sculpture), theatre has a formal affinity for memory. [...] [T]heatre seems particularly thick with memory. From rehearsals to memory plays to theatrical memorabilia to theatres themselves—which constitute the exoskeleton of theatre’s memory—theatre can be fruitfully contextualized as an activity of remembering (Favorini, 2007, p. 30-31, author’s highlights).

Although theatre has connections with memory in both its writing and its production processes, as I noted earlier, the memory play itself is a dramatic style that leans into the ways that theatrical conventions can both mimic and expose the *tricks* our memories can play. Although *Streetcar* and *Suddenly* are not memory plays, they both stage the memories of specific characters, meaning that all three plays have something to say about that way that the conventions of trauma, memory, and theatre are represented

⁵ Williams (1971b, p. 143).

on stage.

The Williams stage direction that titles this section reveals a key aspect of how the playwright saw memory and theatrical style. Memory is nonrealistic in *Menagerie*, as it is in *Streetcar* and *Suddenly*, and yet it is the site of emotional truth. Part of the nonreality of the representation of memory in all three plays is also aural: the fiddle in the wings in *Menagerie*, the *Varsouviana* in *Streetcar*, and the *oompa oompa* in *Suddenly*. But the nonrealistic touches of memory are somehow subtle enough in all three plays that they are often performed like slice-of-life realism. Representing *Menagerie* as this form of realism requires that people ignore that dim lighting, the lack of silverware, the presence of title projections, and metatheatrical awareness that Tom experiences as a character aware that he is in a non-realistic play. Furthermore, I have seen five separate professional productions of *Menagerie* and have never seen the title cards used.

The resistance to remembering, repeating, and working-through the antirealistic aspects of *The glass menagerie* is fascinating. It is as if somehow, the play's emotional reality is so powerful that people are willing to bend the actual dramatic form of the play to mimic the way the play makes them feel. But doing so denies Tom the trauma buried within those memories. If a production smooths out the edges of the play's distancing effects too much, then it could seem as though Tom's memory is faithful. But it is not, and Tom knows it is not. If his memory is accurate, then how can one justify the gentleman caller scene? Perhaps a director might put Tom in the room somehow, but doing so would completely disrupt the intimacy between Jim and Laura in that moment. For the world to be "lit by lightning" (Williams, 1971b, p. 237), the play must be filled with the kinds of moments that stand out because they would startle Tom on a dark street. The images of a flash—both of the lightning and the candles that Laura blows out at the end of the play—relate to a *flashback*. And yet the flashes in the play occur at the end instead of the start. The play is Tom's attempt to conjure these memories without a trigger, to use the theatrical form to try to wrangle his guilt into a linear narrative that both acknowledges and minimizes his role in his sister's suffering. Caruth writes that, "The attempt to gain access to a traumatic history, then, is also the project of listening beyond the pathology of individual suffering, to the reality of a history that in its crises can only be perceived in unassimilable forms" (Caruth, 1995, p. 156). Tom cannot quite process and/or incorporate his experiences at war or his personal familial trauma, a fact shown by his inability to truly

try to get inside of Laura's head or experience. This is why *The glass menagerie* still uses Laura's suffering as a function of Tom's unhappiness.

A streetcar named Desire has a much cleaner realistic structure in the sense that there is no frame around the world of the play. Blanche arrives in New Orleans with the ghosts of Belle Reve, Allan Gray, the Tarantula Arms, and an unnamed student, but all of those parts of her past are revealed in realistic dialogue. In fact, the only unrealistic aspects of the world come in the form of soundscapes, particularly the *Varsouviana*. The seven appearances of the song form their own sort of pattern that maps onto the overall structure of the play. It first appears at the end of Act I, Scene 1 during an exchange with Stanley:

STANLEY. You were married once, weren't you?

[*The music of the polka rises up, faint in the distance.*]

BLANCHE. Yes, when I was quite young.

STANLEY. What happened?

BLANCHE. The boy—the boy died. [*She sinks back down*] I'm afraid I'm—going to be sick.

[*Her head falls on her arms*] (Williams, 1947, p. 28).

Thus, it is a direct question about Allan that first triggers Blanche to hear the music but not the shot. The tune's direct connection to Allan's existence and ephemera continues through its next appearance, at the end of Act II, Scene II, when Blanche is telling Mitch about Allan.

But this pattern is shattered by the next time the song is heard, this time in Act III, Scene II, after Stanley hands Blanche a one-way bus ticket back to Laurel, Mississippi as a *birthday present*. As she holds the ticket in her hand, "The *Varsouviana* music steals in softly and continues playing" (Williams, 1947, p. 136). Once the pattern of direct connect to Allan has been broken, it is never reestablished. Throughout the rest of the play—in the scene with Mitch mentioned earlier and in the final moments of Blanche's exit—the song comes to represent Blanche's feelings of dread, solitude, anxiety, and powerlessness associated with Allan's death, but does not require a mention of Allan himself. Interestingly, the shot only occurs a single time, in the scene with Mitch. This means that Blanche has either managed to find a coping mechanism or technique to stop the memory before the shot the previous times, or that the play's scenes have faded out before the cycle completes. That detail leaves a certain amount of Blanche's agency and power up to interpretation and provides hope in the play's end—she has not heard the shot yet, so

perhaps she can still change the pattern. This would be radically different if the audience could not hear the *Varsouviana*. The dramatic irony present in scenes where the audience knows what is happening inside of Blanche's head, while the other characters are not, makes the audience privy to details of her psychological journey that are not available to the other characters in the play. This is certainly to Blanche's benefit. One can only imagine how Stanley would react to knowing that Blanche has a soundtrack in her head because of the death of her gay husband.

Although it is tempting to look at *Streetcar* as the most realistic of these three plays, *Suddenly last summer's* strict adherence to linear time gives it a temporal reality that *Menagerie* and *Streetcar* cannot approach. And yet, though the play happens in real time, its opening stage directions begin with a note that,

The set may be as unrealistic as the décor of a dramatic ballet. [...] The interior is blended with a fantastic garden which is more like a tropical jungle, or forest, in the prehistoric age of giant fern-forests when living creatures had flippers turning to limbs and scales to skin. The colors of this jungle-garden are violent, especially since it is steaming with heat after rain. There are massive tree-flowers that suggest organs of a body, torn out, still glistening with undried blood.; there are harsh cries and sibilant hissings and thrashing sounds in the garden as if it were inhabited by beasts, serpents and birds, all of savage nature.... (Williams, 1971a, p. 349).

A dream ballet world that also evokes untamed nature and the violence of body parts sets the scene for a play in which we are asked to believe that a gay white man was literally torn limb-from-limb and eaten by a group of brown children. The entire play leads us to believe that the words coming out of Catherine's mouth are emotionally true, and perhaps even objectively true, yet the world of the play is explicitly unrealistic [or, not true]. The juxtaposition between the scenic elements and the play's obsession with *truth* can be explained away as easily as it is in the previous two plays: symbolic truth is still seen as truth in the theatre, as it is in other art forms. We know that we are sitting in a theatre watching actors play their parts against a set that might be equally at home as a set for *Little shop of horrors*. This is not a criticism [of *Suddenly* or *Little shop*], but simply a rather fascinating look at what theatrical belief looks like.

The fact of the matter is that any Catherine on stage in front of us is, in a sense, *lying*. She has *not* seen Sebastian swallowed up by boys in Cabeza de Lobo. But the emotional truth of what Catherine has gone through rings true, regardless of the details. And an actor inhabiting that story is not lying, but rather representing a human experience

that cannot be rendered neatly into words. One aspect of traumatic memory is this inability to render into sense that which has been experienced. And so it does not matter if the set for the garden is painted cardboard with the word “plants” written in big letters across it—if the actor playing Catherine can manage to commit to her monologue and experience the increasingly large waves of emotion that crash down within it, the play will be largely successful. In a certain sense, the payoff of that monologue against the anti-realistic set and other characters in the play simply reveals what is important in representations of traumatic memory. *Suddenly last summer* stages a trauma survivor narrating her experience while others witness her, which is a key aspect of dealing with trauma. Not only that, but the play concludes with a medical professional siding with Catherine against her aunt who wants to silence her from telling her truth. In this way, the details of the world around Catherine do not matter, because she cannot see those things clearly due to her unprocessed trauma. She has been hidden, but not treated. Therefore, the nuns assisting her appear almost cartoon-like, and the house where her aunt lives now appears as physically (and botanically) dangerous as it feels emotionally to her. The audience accepts these aspects of Catherine’s reality the same way we accept hearing the *Varsouviana* when Blanche hears it, or when the *oompa-oompa* sound transports Catherine back to the moment she watched her cousin die in Cabeza de Lobo.

“AND SO GOODBYE....”:⁶ FINAL CONSIDERATIONS

Although it is tempting to look at *The glass menagerie*, *A streetcar named Desire*, and *Suddenly last summer* as three versions of Williams’s never-ending mission to relieve the guilt he had for leaving Rose Williams to get a lobotomy, this strictly biographical reading misses some of the most interesting aspects of the ways traumatic memory appears in these plays. Tom, Blanche, and Catherine [and Mrs. Venable, to some extent] all represent different responses to trauma and the process of remembering, repeating, and working through that trauma. Not only do each of these characters have different causes of trauma, symptoms, and ways of representing their stories, but the dramatic styles and structures of their individual plays are intricately tied to their specific traumatic experiences. No two of these three plays are alike, and yet they share some common themes that match up with

⁶ Williams (1971b, p. 237).

writings about the actual experiences of traumatic memory and its representations. My hope is that this closer look at the dramaturgical structures of these plays encourages productions to look beyond biographical explanations for why these plays tell these specific stories the way they do and that, in the process of taking these characters as something beyond avatars of the Williams family members, we can find new ways of telling these still resonant stories.

References

CARUTH, Cathy. Introduction: recapturing the past. In: CARUTH, Cathy (Ed.). **Trauma: explorations in memory**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. p. 151-157.

FAVORINI, Attilio. Some memory plays before the 'Memory Play'. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, v. 22, n. 1, p. 29-50, Fall, 2009. Disponível em: <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3583>; <https://doi.org/10.1353/dtc.2007.0001>. Acesso em 29 ago. 2023.

FREUD, Sigmund. Remembering, repeating and working through: further recommendations on the technique of psycho-analysis II. In: FREUD, Sigmund. **The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud – Volume XII**. Translated by Joan Riviere. London: The Hogarth Press, 1950. p. 145-157.

GRIFFIES, W. Scott. Incorporating brain explanations in psychoanalysis: Tennessee Williams as a case study. **Psychodynamic Psychiatry**, v. 50, no. 3, p. 492-512, 2022. Disponível em: <https://guilfordjournals.com/doi/abs/10.1521/pdps.2022.50.3.492>. Acesso em: 29 ago. 2023.

RIBKOFF, Fred; TYNDALL, Paul. On the dialectics of trauma in Tennessee Williams' *A streetcar named Desire*. **Journal of Medical Humanities**, v. 32, n. 1, p. 325-337, 2011. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/RIBOTD-2>; <https://doi.org/10.1007/s10912-011-9154-4>. Acesso em: 29 ago. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **A streetcar named Desire**. New York: New Directions, 1947.

WILLIAMS, Tennessee. Suddenly last summer. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams, Volume III**. New York: New Directions, 1971a. p. 343-423.

WILLIAMS, Tennessee. The glass menagerie. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams, Volume I**. New York: New Directions, 1971b. p. 123-237.

Submitted on: July 19, 2023

Accepted on: Aug. 29, 2023

Of *post-modern pre-performances*: Williams's late characters and "plastic acting"



Sobre *pré-performances pós-modernas*: os personagens tardios de Williams e a "atuação plástica"

Anaís Umano¹

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.

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 visual e performativa completa. No entanto, as produções teatrais que contribuíram para tornar Williams um dos maiores dramaturgos estadunidenses encenaram as peças em um estilo realista, que também se refletiu no estilo de atuação dos atores. De fato, a maioria dos atores foi treinada com uma técnica estadunidense moderna e realista. A tradição da atuação realista convida os atores a construírem seus personagens a partir de uma base psicológica que ajuda a explicar e identificar o personagem. Até que ponto o estilo realista de atuação ajudou a estabelecer o teatro de Williams na categoria de teatro psicológico e naturalista, e contribuiu para a incompreensão de suas peças posteriores e mais

¹ Anaís Umano is a 3-year Ph.D student working on Tennessee Williams's late plays under the direction of John S. Bak and Sophie Maruéjols-Koch at the Université de Lorraine at Nancy (France). She is focusing on the role of actors' technique regarding the reception of Williams's plays. She is also a stage-actress and an acting teacher and currently lives in Mexico. Email: anais.umano@gmail.com.

subversivas? Como a atuação pode ajudar a preparar atores e espectadores para o teatro total e “plástico” que Williams imaginou? As obras finais de Williams subvertem radicalmente a ordem realista e introduzem personagens irrealistas, fugidios e até grotescos, que exigem que o ator os aborde de uma maneira nova. Este artigo propõe uma reflexão sobre a responsabilidade do ator e a possibilidade de reabilitar os textos da fase final de Williams na prática. O objetivo é estudar o imaginário novo e pós-moderno dos textos e examinar suas implicações práticas. O corpo subversivo e antipsicológico das peças tardias, os personagens insondáveis, demandam novos corpos em cena que incorporem reflexões pós-modernas em sua própria prática.

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

Introduction

In *Psychophysical acting*, Phillip B. Zarrilli, actor, director, and American researcher, exposes the issues that drive our proposal to consider a *plastic* acting technique that would broaden the scope of the contemporary actor and allow them to work from the aesthetic logic of non-realistic alternative dramaturgies:

However important psychology has been to shaping the dramaturgy of realist and naturalist plays from the late nineteenth through the twentieth centuries, conventional realist approaches to acting and/or textual analysis may be inadequate or even inappropriate to the realization of the dramaturgy and acting tasks that constitute an actor's performance score in a post-dramatic text or performance [...] the 'psychological' is no longer - if it ever was - a paradigm with sufficient explanatory and/or practical power and flexibility to fully inform the complexities of the work of the contemporary actor (Zarrilli, 2009, p. 7-8).

Zarrilli underlines the limits of a realistic acting technique and a character's psychological construction. From 1961, when Tennessee Williams radically sets himself on the fringes of a realistic and psychological theater by creating characters with an unstable identity and outside an identifiable context, he pushes to reconsider the practice of artists who *embody* his texts. Moreover, long locked in a realistic and psychological theater, how can we, in practice, free Williams from realistic and modern performances? What would then be the responsibility of the *contemporary actor* who faces a non-realistic and non-Aristotelian dramaturgy?

The academic and theoretical rehabilitation of Williams's late work underlines the appearance of characters no longer taken in an identifiable context but of a plural, elusive

and often taboo subject. In *Communists, cowboys and queers*, David Savran points to the need for a postmodern revision of Williams's characters:

[C]onstantly decentered and dispossessed, stumbling through a dramatic structure that is similarly decentered and unstable. This structure, like a surrealist text, is adamantly plural, strewn with multivalent symbols, and reluctant to provide the interpreter with a master perspective or code. Rather than granting the reader or spectator a single locus of empathic identification, it offers multiple, and sometimes contradictory, points of interpellation (Savran, 1992, p. 98).

The late texts indeed complete a stylistic break and venture into the grotesque and excess. Williams's late characters come out of a psychological logic and no longer allow actors to *build* their character; no longer verbally fixed and identifiable, they contribute to giving flesh to a *plastic* theater that aims to be visual, organic, and mythical. They are characterized by their physical being, no longer depend on a clear and linear narrative, and embody symbols more than complex beings.² These post-modern novelties invite to examine acting as another element that would contribute to the playwright's *plastic* vision.

The stylistic bifurcation of Williams's late work engendered bitter, even abusive reactions in the 1960s, 1970s and 1980s from critics and audiences, which damaged the career of one of America's most well-known playwrights. *The night of the iguana* (1961) marks Williams's last critical and commercial success. The later texts, which span the period from 1961 to 1983 belong to the *late* work of Williams which radically subverted and revolted against the theatrical norms of the time; Williams engages, indeed, in a grotesque, violent theater populated by crippled and deviant characters, revealing a desire to put on stage societal and sexual taboos of the time.

The elusive and indefinable post-1961 theater disturbs while confirming a long-expressed desire; that of breaking the shackles of a psychological realism adored by the public. A myriad of reactions at the time expressed a desire to see Williams return to a "realistic" style loved by audiences and critics alike, lamenting his departure from writing that had spawned popular and critical acclaim. In *The politics of reputation*, Annette J. Saddik explains that the reception of *Camino Real*, Williams's first play that radically deviates from realistic conventions, is partly due to the play's lack of a traditional narrative. She also emphasizes a reception that betrays the current of the time, nostalgic

² "[...] and its people are mostly archetypes [of certain basic attitudes and qualities with those mutations that would occur if they had continued along the road to this hypothetical point in it]" (Williams, 2009, p. 68).

for a realistic style and refusing to attend a dramaturgical revival:

The failure of *Camino Real* with audiences and reviewers is crucial in the context of Williams' later reception, since it indicates that once William began to blatantly move away from the essentially realistic dramaturgy which had made him famous, his following turned against him. [...] This standard seems to have been shared by reviewers in general whenever Williams departed from realistic form. Bruce Smith writes that *Camino Real* was 'so different from Tennessee's almost perfectly Aristotelian creations that audiences had a hard time appreciating it... America seemed to want him firmly in the Aristotelian mode (Saddik, 1999, p. 36).

The public would go to the theater to see realistic, psychological plays, in accordance with the Aristotelian theater called *logical*, which maintains a causality and a linearity in its narration. When Williams turned away from a so-called *psychological realism* and tackled controversial and polemical issues through a seemingly chaotic form, audiences fled, and critics overwhelmed him. Most of the late plays produced on Broadway were critical failures.

The reception of Williams's post-1961 plays can also be explained by the interpretation critics had made of his pre-1961 plays and the theatrical realism they saw in them. On this subject, Williams wrote in 1977:

The plays by which I was known in the middle 40's through the first year or two of the 60's were categorized as works of 'poetic naturalism.' [...] Once his critics, his audience and the academic communities in which his work is studied have found what they consider a convenient and suitable term for the style of a playwright, it seems to be very difficult for them to concede to him the privilege and necessity of turning to other ways (Williams, 2009, p. 184).

He notes the impossibility, for a playwright, of leaving the categories in which theatrical criticism would have placed him and underlines a reception of his pre-1961 plays which would have been evaluated and confined according to certain standards. Earlier, in the "Production notes" of *The glass menagerie* Williams had expressed the desire to write a *plastic* and visual theater which would offer a theatrical experience superior to what realistic art can offer. To what extent were the actors able to install, through their method of realistic acting, the theater of Williams in the category of psychological and realistic theater? To what extent have they been able to contribute to narrowing and reducing Williams's *plastic* vision and his desire to go beyond photographic and mimetic

art?

Elia Kazan and The Method

Elia Kazan directed many of Williams's plays on stage and on the screen; an effort that made them both famous and respected by the public and by American critics. Most of the time, Kazan used actors who had been trained at the Actors Studio where Lee Strasberg, among others, taught his Method, an American interpretation of the technique created by Constantin Stanislavski. Lee Strasberg but also Stella Adler, Uta Hagen or Stanford Meisner, through the acting training they offered, delivered modern and realistic acting techniques that allowed actors to identify with the characters using their own personal and emotional experiences. Kazan's work reflects his contemporaries' view of acting and dramaturgical text. For him, the staging and acting must highlight what is personal in the text. These considerations lead to question how considering the plays in a personal and autobiographical light could reduce or impoverish a work and lock it in the meshes of a reductive psychological realism. Driven to relive personal experiences and integrate their emotional life into acting, the modern American actor focuses on themselves; the inner state of the actor replaces the inner state of the text.

The modern American acting style is limited to a particular human experience taken in a specific context. In *Kazan and Williams, a collaboration in the theatre*, Brenda Murphy emphasizes the extent to which Kazan contributed in practice to reducing the performative possibilities of certain works: "The consummate Method director, he [Kazan] treated the character as a psychologically complete entity, providing human explanations and motives for [Blanche's] behavior wherever he could" (Murphy, 1992, p. 46). Kazan thus participated, through his practice, in considering the character as graspable and as a *psychological entity*, making it possible to explain their behavior according to the social context in which they live therefore reducing the characters' complexity.

The example of the production of *Camino Real* in 1953, an unorthodox play for the time, embodies the aesthetic challenge that can exist between the original script and its performative rendering. Elia Kazan urged Williams to make changes to Kilroy's character: "The production may also have failed to achieve this balance because it was important to Kazan, trained in *The Method*, to see a clear arc or 'spine' to the play's action, something that was not evident in the series of scenes or 'blocks' that Williams wrote for *Camino*

Real" (Murphy, 1992, p. 98, author's highlights). Kazan expressed the desire to see a *protagonist* exist on stage, whose misadventures the spectators would follow and with whom they could identify. In this sense, he opposed Williams's non-traditional vision of the script and his intention to write a modern theatrical poem that intentionally deviates from traditional rules of plot and theatrical character.

The technique of the actors chosen for the play also leads them to interpret the subjective fantasy of the play through the prism of the psychological and naturalistic realism of the Method, reducing the pantomimic potential specific to American comics, both comic and grotesque, from the play originally designed by Williams. Kazan, concerned about the non-linear structure of the original script, requests changes to obtain an Aristotelian dramatic structure. Murphy adds:

In good Method style, Kazan told the actors to read simply, talking directly to the actor to whom the lines were addressed, and not to try to give a performance. [...] his largely Method-trained cast, unfamiliar as they were with the acting demands of non-realistic plays. [...] The Stanislavskian background that Kazan shared with most of the actors made for a unique interpretation of Williams's poetic play. In the tradition of the Group Theatre, he developed a style for the play that would help to integrate their efforts. [...] In a similarly delicate balance with the stylized fantasy of the crowd scenes and the carefully choreographed movement of all the actors was a psychologically realistic approach to the acting of the roles, based on the orthodox Method principles of identification with the role, the honest expression of emotions derived from the actor's own experience, and communication among the actors on stage. [...] He helped them develop their roles just as he would in any realistic play (Murphy, 1992, p. 86-88).

The technique of the actors composing the cast becomes unsuitable when faced with a non-realistic play such as *Camino Real* and handicaps the original text of Williams imbued with a *chaotic* and non-Aristotelian logic. Kazan asks the actors to read the script by bringing it back to a realistic, psychological, and representational theater therefore reducing its *plastic* possibilities. Set in a modern, realistic theater, Williams's more experimental plays would later be scaled down and aesthetically conformed to the realistic style that dominated theater and film productions of the time:

What makes Williams's 1945 expression remarkable is that, first, he is not often regarded in such terms even though he wanted to be and, second, he was writing at a time when straightforward realism was the dominant style on American stages, and the Actors Studio [...] was the paradigm for American acting and production (Kramer, 2002, p. 4).

The cinematographic style of acting also participates in enthroning on the screen a realistic norm reducing the words of Williams who ventures more and more into experimentation. A traditional acting method thus turns out to be unsuitable for subversive, tragicomic and non-realistic texts. In the conclusion of *Tennessee Williams and the theater of excess*, Annette Saddik writes:

[...] in *Streetcar*, for example, the power lies primarily in the language, characters, and plot. In the late works, this is often not the case, and the spectacle has to be managed carefully in order to negotiate the play's excesses. The late plays therefore need to be approached differently in order to reveal what can be determined only on the stage (Saddik, 2015, p. 162).

The convention of realistic drama delivers, indeed, the motivations and actions of individual characters within a narrative structure that guides the audience towards a particular interpretation or a specific meaning: when the playwright goes beyond this convention, he offers a more important place to the imagination of both the spectator and the actor within a subversive narrative structure. To what extent Williams's late plays, "meant to be seen" (Saddik, 2015, p. 47), possess a genuine performative intent and require the actors to adopt a performative language that would contribute to the experience of these *deviant* texts? As Saddik writes about *Clothes for a summer hotel*: "Zelda's excess cannot be contained in traditional roles, not in rational language, and Williams is aware of this. Much of what she communicates is through physical performance - through gesture and her eyes" (Saddik, 2015, p. 82). It would be a question of freeing, by practice and in repetition, the texts from the shackles of realistic language and imagining a *plastic* and non-traditional language of the contemporary actor to encounter on stage the subversive body of the text.

From theoretical rehabilitation to practical rehabilitation

The efforts of academic rehabilitations of Williams's late work proposed, among others, by Ruby Cohn (2006), Linda Dorff (2000), Philip Kolin (2002), David Savran (1992), or Annette J. Saddik (2015) allow to take a new look at the entire work of Williams:

Tennessee Williams is the greatest unknown playwright America has produced. [...] for the length of his career, Williams was a writer less of

lyrical realism, than the grotesque. His later works [...] are thus not aesthetic failures but richly imagined, experimental plays written for an experimental theatre (Savran, 2015, back cover).

The different textual analyzes of the texts encourage to seek, in practice, a new way of performing Williams's late texts and of rethinking the pre-performative work of the actor. In this regard, Richard Hornby published *The end of acting* in 1992, an essay in which he offered a critique of realistic and modern American acting: "a theoretical work and a call for action [...] an unashamed attack on the American acting establishment", before adding: "There has not been any serious theoretical discussion of acting in the United States for a long time" (Hornby, 1992, p. 1). The author believes that the American style of play has not evolved since the 1930s:

Entrenched today at American acting conservatories and university theatre departments (with a few significant exceptions), it is a mimetic theory, reflecting the influence of the realism that prevailed in the theatre during Stanislavski's early years, but has been adapted to suit the needs of a highly individualistic, capitalist society. [...] Theatre imitates life, the more closely and directly the better. The good actor therefore repeats on stage what he does in everyday life, drawing on his personal experiences, but, more important, reliving his emotional traumas (Hornby, 1992, p. 5-6).

To the social and political problems that Hornby raises is added the problem of identification specific to modern and realistic acting techniques. The actor indeed uses their own psyche (their memory, emotions, and desires) implying that the personal identity contains the inner truth:

What this approach does not consider, however, is the possibility that the personal experience and behavior of each individual human being may *not* contain within itself the entire range of human experience and behavior. This is a weakness in American Method acting that has often been cited by its critics (Hornby, 1992, p. 5-6).

The proposal of the Method refers to the principle of the individual as being graspable and it is necessary to detect the emotions that run through the characters to be able to play them.

The psychic experience takes place in an understandable and decipherable domain, ruling out the possibility of the mystery of the intimate, its inexpressibility and mutability: "This kind of acting coercively contains subjectivity by shaping interiority into legible expressions" (Enelow, 2015, p. 34). Shonni Enelow remarks that this style of acting is *coercive* because it presupposes that interiority can be deciphered. According to her, the

Method represents the apotheosis of individualism and an authoritarian performance regime since it fixes identity and denies mimetic mobility, thereby reinforcing the psychic constraints imposed by society and which, on the other hand, limits the imaginative possibilities of the spectator and the actor. The individualism inherent in modern acting techniques as well as the confinement of identity question: the dominant aesthetic that Strasberg transmits becomes responsible for a standardization of a psychological and psychic life. While he takes up the gestures and behavior of everyday life, the actor shows the superficial life of the individual and not their depth and complexity.

Williams's late and anti-realist theater offers characters with often unusual and inexplicable behaviors who wander in an unfathomable context; by reversing the *realist* order, the late work disrupts theatrical norms. Furthermore, the characters do not have a *fixed* and stable identity; no psychological reference is provided: the actor must create a different reference grid that allows them to draw the outlines of characters who no longer fit within a realistic standard. He creates, for example, certain interchangeable duets, characters that no longer correspond to recognizable individuals. In *The gnädiges Fräulein* Molly and Polly exchange lines that do not seem to belong to either of them. Besides, the names underline the absence of a personal and particular psychology. The clownish relationship that is established within the duo, the non-binary characters/creatures (humans/animals) who launch creature-like onomatopoeias, contribute to the creation of the play's unusual and anti-realistic atmosphere:

POLLY: *Gouged?*

MOLLY: Yes, *out!*

POLLY: Oh-oh, oh-*Ho!* [*She scribbles notes.*]

[...]

COCALOONY [*stamping and flapping*]: Awk, awkward, awkward, awkward, awkward, awkward, awkward, AWK!

INDIAN JOE: *Ugh!*

COCALOONY: AWK!

INDIAN JOE: UGH!

POLLY: Reminds me of the Lincoln-Douglas debates. Don't it remind you of the Lincoln-Douglas debates?

MOLLY: No.

POLLY: What's it remind you of then?

MOLLY: Nothing reminds me of nothing (Williams, 1981, p. 239-240, author's highlights).

As they watch Indian Joe and the Cocaloony exchange sounds, Molly and Polly, undisturbed by the incongruous dialogue, fit in with the savage, animalistic and *loony* environment. Besides, “nothing reminds [her] of nothing” emphasizes the fact that the characters have no memory or specific emotional and personal experiences of their own. They lack a psychological life that would help the modern actor define and interpret them. The sound and verbal repetitions combined with a disturbed grammar and words written in italics contribute to the enigma of an anti-realistic language which does not allow to draw the arc of characters who would belong to a psychological reality.

Furthermore, it is also a question of considering the criticisms that feminist and queer theories have made about realist theater and performances to grasp the feminist issue of the present project, which consists in proposing a freeing and informed acting technique for actors who are in charge of embodying non-realistic texts. In *An actress prepares*, published in 2012, Rosemary Malague dwells particularly on the problem represented by the training and repetition of certain roles for women. According to her, realistic theater invites to adopt a *realistic* acting style inherited from the American interpretation of the Stanislavski System. The feminist reassessment of modern acting methods shows how these reinforce, in repetition and performance, the patriarchal view of texts and the society in which they were created:

[T]he sexist assumptions that are deeply embedded in the methods they have inherited [...] most feminist critiques of Method acting have interrogated the usefulness of Stanislavskian techniques for the creation of theatrical projects with a specifically feminist purpose (Malague, 2012, p. 3).

How does the modern and realistic acting method prevent feminist identity from being expressed? In what ways does it confine women to a specific and determined representation and prevent actresses from emancipating themselves from a predominantly patriarchal vision? And, finally, how to liberate and empower the actress?

The feminist perspective underlines how modern acting techniques endorse and implicitly consecrate the legitimacy of standard American cultural behavior. Malague’s study particularly highlights the sexist elements of Strasberg’s pedagogy, which she defines as a patriarchal practice:

Strasberg’s paternalistic teaching style is filled with gender biases [whether he intended them or not]. His approach to actor training was largely

diagnostic and, as many critics have pointed out, often resembled psychotherapy, with Strasberg in the role of unlicensed analyst, delving into the actor's psyche. When Strasberg examines what he calls 'the actor's problem', the diagnosis he makes often seems to be 'female trouble'. [...] If actresses rely on the teacher's approval to validate their work, a troubling consequence is that they rely on him to validate – or invalidate – their very *selves* (Malague, 2012, p. 33, author's highlights).

The teacher, indeed, demands a sincere commitment on stage. Malague underlines the fact that it was he who decided if the interpretation was true, thus becoming the arbiter of a certain truth: "Strasberg is teaching the actress to behave as he believes a woman should behave" (Malague, 2012, p. 62). Malague directs her work towards the specific problems that realistic theater and acting pose to the actress. She underlines the installation of a patriarchal discourse and a biased and masculine norm in the classrooms where the actor learns to act according to certain normative standards:

In patriarchal discourse, the nature and social role of women are defined in relation to a norm which is male. [...] What is perhaps unique to acting class is that it is a setting in which lessons about what men and women 'should be' – about how they *should* behave – are so explicitly repeated and reinforced. [...] In the study of Method acting, then, which privileges 'truthful' behavior, the standards for believability are inevitably gender-biased. One begins to wonder: Is there a genealogy of gender biases built into the patriarchal structure of the theory and practice of Method actor training? (Malague, 2012, p. 8, author's highlights).

The fact of rehearsing a role that would itself come from a biased and normative perspective necessarily reinforces a representation of the woman that the actress no longer controls: "apparently neutral training process can become very gender-specific" (Malague, 2012, p. 164). Malague believes that the behavior is fixed according to the gender of the student, and this in such a tacit way that it becomes difficult for the actor to detect the normative codes and laws underneath the practice. The realistic texts and acting invite the actress to act in a way that will not allow her to emancipate herself from the male gaze. Her experience appears to be dictated by a biased law, itself stemming from a patriarchal structure. Playing *real* amounts to transposing on stage the way in which women are perceived in patriarchal societies; the standard of truth is measured, according to feminist criticism, by the yardstick of the heteronormative standard of society. The reinforced behavioral norm and standard in actor training would therefore prevent the actress from developing a creative autonomy.

The acting techniques of Strasberg, Adler, Hagen or Meisner, which, as Malague points out, perpetuate Freudian psychology in practice and which are based on the dominant cultural traditions, must be updated according to post-psychological research. Modern actors are, according to modern acting theory, trained to act out and perpetuate traditional and gendered roles. Williams's late plays, however, overturn such data and offer realities where both the chaos of androgyny and queer sexuality reign. A queer norm is taking hold; a standard not dictated by the dictates of heteronormative or sexist thought. It becomes necessary to rethink a practice to *act* the texts' subversive intentions. A post-Method acting technique will make it possible to update and open in performance the reinterpretation, considering feminist reflection, of the texts in question.

On the other hand, Sue-Ellen Case in *Feminism and theater* argues that ancient and modern texts exclude bodily representation of female sexuality and the female body. She explains the extent to which sexist and patriarchal thought slips in and weaves texts and theatrical practices that, for the feminist reader and performer, it is a question of deconstructing. The author then imagines the new theoretical project that would respond to feminist thought:

New feminist theory would abandon the traditional patriarchal values embedded in prior notions of form, practice and audience response in order to construct new critical models and methodologies for the drama that would accommodate the presence of women in the art, support their liberation from the cultural fictions of the female gender and deconstruct the valorization of the male gender. [...] This 'new poetics' would deconstruct the traditional systems of representation and perception of women and posit women in the position of the subject (Case, 1988, p. 114-115, author's highlights).

The *new poetics* of which Case speaks and its deconstruction of "traditional systems of representation" would abolish the notion of woman as object. Williams creates a space that values, among other things, the presence of the female character and her desire and therefore gives the possibility to actors to assert themselves and to rehearse and *repeat* characters that break the codes of a patriarchal and heteronormative society.

To grasp Williams's late work as a complex site of moral and sexual transgression, it is necessary to move away from a known parameter and adopt a feminist reading that places the texts above patriarchal and heteronormative laws. The female and male characters emancipate themselves by departing from the established order, from

coercion, from moral and sexual rigidities. Williams rewrites gender stereotypes and in this sense goes beyond the cultural constructions that oppress the female body. The entropic and feminine imaginary forces to reconsider their performance in view of the issues that are at the very center of modern acting techniques. The stylistic break and the textual and physical mutilation of the texts and the characters require from actors a physical flexibility rather than a psychological construction; the body of both texts and characters must therefore inform actors' work and significant practice.

Whereas feminist theory attacks accepted sexual structures, the plays' textual structure will be seen as a revolt of an accepted dramatic structure. Challenging the established order and gender norms, the marginal characters also contribute to the creation of an irrational universe. The truth is rediscovered through subversive bodies and their transgressive sexuality that break the meshes of a logic long taken for granted. By breaking heterosexual connotations, Williams breaks up the body, diffracts it and turns it into an entire erotic zone. His late characters thus participate in the playwright's queer vision of reality. However, modern acting techniques, contaminated by sexist principles, reflect on the structural and formative level, a heteronormative and sexist thought which prevents actors from reaching the truth of such characters. An exit out of acting's modern, realistic logic structure must occur to represent and reach the queer flesh of Williams's later plays. How does the textual morphology of the late texts go beyond masculine and *realistic* morphology, and how does their entropic structure call for post-dramatic and post-Stanislavsky performances that integrate the female imaginary?

The late plays' entropic & feminine imaginary

Williams's new representation of women anticipates the one that would develop from the rise of feminist theory in the 1980s: "Artists created new roles for women to play in the laboratory of theatre, where the stage offered opportunities for women's narratives and dialogues largely denied in the history of the dominant culture" (Case, 1988, p. 113). Before the 1980s, Williams creates roles for actresses that allowed them to break out of a patriarchal artistic structure through the character's body and its language. These late characters, indeed, go beyond a representation structured by the dominant culture. Feminist deconstruction opens the possibility of rethinking the representation of women and thinking about ways to reverse their role of object for that of subject, to find a new

position so that they control the point of view:

[T]he potential for women to emerge as subjects rather than objects opens up a field of new possibilities for women in theatre and its system of representation. Constructing woman as subject is the future, liberating work of a feminist new poetics (Case, 1988, p. 113).

Theatrical works that free women from the male gaze no longer feature male protagonists who represent the universal subject with which male and female spectators must identify. Williams's late and avant-garde plays create subversive female roles and open new points of view. They destroy a kind of cultural performance and trace the path of a new performance; new performances that enjoin to underline the difference and the multiplicity of truths.

Williams magnifies the distorted appearance of female characters, turning them into grotesque, monstrous figures in whom irrationality and desire overflow physically. They display unbridled and excessive behavior and desires, physically transgress the Law of the Father and lead to the redefinition of the Lacanian symbolic, which, for feminist theorists such as Luce Irigaray (1974) or Judith Butler (1993), locks the woman in a patriarchal context with gendered standards. Mrs. Goforth from *The milk train doesn't stop here anymore* "a sort of grotesque beauty" (Williams, 1976, p. 43), or Mme. Le Monde, "a large and rather globular woman with a fiery red mop of hair that suggests a nuclear explosion, as does her voice" (Williams, 2008, p. 103) manifest a "grotesque beauty", excessive, monstrous and that goes beyond a binary norm. Transgressing the accepted femininity of the normative context, the female characters *threaten* the hegemonic order, bear witness to a bodily subversion that is also displayed through outrageous language:

BEA: Why, you dirty old man! He has on makeup, a full *maquillage*, and the perfume of a desperate bitch in heat.

[...]

Imagine, the insolence of it, a prancing, dancing old fag reprimanding me publicly for not concealing my sex as he flaunts the absence of his (Williams, 1970, p. 311-312).

The characters speak a crude and excessive language that reinforces their grotesque nature. Normative monstrosity can also be seen in secondary female characters such as the waitress in *Now the cats with jeweled claws*; "in a rather advanced state of pregnancy and with a black eye that cosmetics can't effectively disguise" (Williams, 1970,

p. 302); the physical deformity and the unusual facial feature serve as first indications of the character and help make it a *coherent* element of the subversive whole. The female late characters created by Williams allow actresses, in practice, to free themselves bodily and linguistically from a binary and gendered norm as they rehearse – *repeat* – such characters.

Not only does Williams create many roles for actresses, but also gives female characters a sexual dynamic different from the Freudian model. A transgressive sexuality was already present in plays like *Not about nightingales*, *Candles to the sun*, *The night of the iguana*, that culminates in sadomasochism in *Camino Real* or *Suddenly last summer*. Williams's major characters all deviate from oppressive societal pressures and struggle with their sexual identity. Late female characters subvert sexual oppression and install a new norm, affirming themselves through the body: by directly seeking sexual pleasure, they reclaim their bodies from patriarchal colonization. They radically deviate from the definition of *woman* imposed by the patriarchal system. After making Mae in *Cat on a hot tin roof* a *monster of fertility* emphasizing the patriarchal conception of the link that unites the female body to a biological and natural function, Williams presents and magnifies in a grotesque way the libidinal energy, the sexuality and the feminine desire to better visualize its predatory and autonomous nature; feminine desire is no longer situated in a single biological project or in a desire that would respond to the heteronormative system. The late, imperfect, chaotic – and so human – anti-heroines are part of a new typology of female characters, excessive and conquering, who emancipate themselves from an assigned identity.

While the desire of Blanche DuBois or Alma Winemiller is repressed, it overflows and transgresses here the framework of conventions. Nance's desire in *A cavalier for milady*, is, for example, grotesque, "obscene" (Williams, 2008, p. 74) and her sexuality is not subordinated to that of male characters:

JOSIE: [...] I wasn't told that I was engaged to sit with a grown woman disguised as a little girl. I noticed at once she wasn't readin' no book but was starin' at that naked man's statue in the hall and her hand is – look at her fingers, she's – (Williams, 2008, p. 78).

Nance takes control of her desire, openly affirms her sexual fantasies while caressing the apparition of the ghost of Vaslav Nijinsky. The poetic and spectacular encounter between Nance and Vaslav allows Williams to offer a writing of the feminine

intimate, where feminine desire only asks to be exalted and concretized.]

A feminine perspective also appears through the character of Zelda Fitzgerald from *Clothes for a summer hotel* who continues her effort of liberation from social and patriarchal norms:

SCOTT [*throwing the bottle away*]: Your work is the work that all young Southern ladies dream of performing some day. Living well with a devoted husband and a beautiful child.

ZELDA: Are you certain, Scott, that I fit the classification of dreamy young Southern lady? Damn it, Scott. Sorry, wrong size, it pinches! – Can't wear that shoe, too confining (Williams, 1992, p. 240).

By imagining a meeting between the two spouses in the psychiatric hospital where Zelda will end her days, Williams empowers her while situating the play in a place where deviance and chaos (psychic and temporal) are the norm. This stratagem also allows Zelda to be identified as a force that opposes the controlled rationality that is embodied in the character of Scott:

Dr. ZELLER: [...] I like to read important writing, and I feel that your wife's novel *Save Me the Waltz* – I'm sure you won't mind my saying that there are passages in it that have a lyrical imagery that moves me, sometimes, more than your own.

SCOTT: My publishers and I edited that book! – Tried to make it coherent.

Dr. ZELLER: I'm not deprecating your work; I wouldn't think of deprecating your work, but I stand by my belief that –

SCOTT: That none of my – desperately – well-ordered – understood writing is equal to the –

Dr. ZELLER: More desperately – somehow controlled – in spite of the –

SCOTT: Madness...

Dr. ZELLER: All right. – Mr. Fitzgerald, I think you suspect as well as I know that Zelda has sometimes struck a sort of fire in her work that – I'm sorry to say this to you, but I never quite found anything in yours, even yours, that was – equal to it... (Williams, 1992, p. 259).

In search of *coherence*, Scott opposes Zelda in the sense that she embodies a chaotic force which, in her novel filled with "lyrical imagery", "kindles a kind of fire." The chaos contained in her writing becomes, for Dr. Zeller, a new order of power that surpasses Scott's work. While he tried to "make coherent" his wife's book, the fire that galvanizes the imagination of Zelda remains alive inside the text. Zelda, in this sense, represents the *semiotic*, or according to the philosopher Julia Kristeva (1985), the irrational and incoherent dimension of language. It represents the poetic language which subverts the patriarchal law, that of the Father, which structures the Symbolic, the site of rational

discourse. The rational discourse specific to Lacanian theory is exceeded thanks to the integration of an irrational, chaotic and feminine logic. The feminine is not reduced to silence but overflows both physically and imaginatively and becomes the site of a chaotic plurality and a subversion of the masculine order.

A traditional modern method of acting encourages actors to explain their character's reactions and actions by studying their psychological - and linear - life. However, as Saddik claims, "[t]he late plays can only be fully appreciated when given informed and imaginative productions that fully realize their theatrical potential and capture the subtleties that operate beyond language" (Saddik, 2015, p. 162). The actor is no longer dealing with a character taken in an identifiable context but with characters who have a different spatiotemporal relationship, leading a life that cannot be explained by a temporality characterized by its chronological and linear causality. The focus is on a postmodern view of the world that proposes to consider reality from different perspectives, therefore challenging the idea that it can be explained by a monocular chronology. Williams's late and nonrealistic theater denies the "linear order of naturalism" (Demastes, 1998, p. xv) and embraces a chaotic, unstable worldview, revealing the organic principles of nature itself and escaping the static laws that govern society.

In *Kingdom of Earth* or *The chalky white substance* a chaos coming from nature, imminent and threatening, arises. The play *The Red Devil Battery sign*, on the other hand, signals a "chaotic intensity" that Robert F. Gross describes as one of the "boldest experiments" given its "catastrophic form" (Gross, 2002, p. 131). Williams reinvents a new dramaturgical system ordered in its chaos. It is therefore necessary to leave the ontological, epistemological, and societal frameworks when trying to grasp a subversive theater that installs irrationality as reality and to reach the chaotic body of dreams and the unconscious:

[...] acknowledging and embracing an abject world of irrationality and chaos that we must deny in order to maintain our illusions of security and order. Along these lines, Williams' darkest plays can be seen as similarly exposing the failure of rationality he witnessed in the chaos of late twentieth-century culture - a period characterized by war, drastic social upheavals, and political betrayals - marked by a destruction of the very institutions that were supposed to make us secure (Saddik, 2015, p. 143).

With the aim of integrating a post-absurdist vision of existence which manifests itself most radically in Williams's late texts, the "plastic", visual and organic theater, and

its non-realistic devices, aims to reflect what is not visible, and to visualize the chaos of existence through excess and the grotesque. In this perspective, how can the actor contribute to revealing a postmodern vision of existence? “[A] play with a clearly nonrealist premise, acting style, and set – as an absurdist playwright might present – would better prepare an audience to expect a vision of randomness” (Demastes, 1998, p. 105); the traditional and realistic acting style fits perfectly with a dramatic text derived from theatrical realism since such a technique makes it possible to describe the experience of reality in an exact manner; it nevertheless becomes necessary to deviate from such techniques as they prove unsatisfactory when it comes to representing texts that visually seek to embody and incorporate the complexity of chaos and the uncertainty of existence.

In *Kingdom of Earth*, the natural chaos of the impending flood also serves as a mirror to Myrtle’s chaotic, transgressive and natural sexual desire: “I’m a warm-natured woman. You might say passionate, even. A Memphis doctor prescribed me a bottle of pills to keep down the heat of my nature, but those pills are worthless” (Williams, 1976, p. 201). Faced with her sexual desire, the doctor prescribes drugs to reduce it as it represents a *threat*, suppressing the natural and chaotic order of her sexuality and the ardor of female desire. Chicken, a hybrid character, both human and animal, allows her to access an experience “of exceptional nature and magnitude” (Williams, 1976, p. 203). Upon contact with Chicken, Myrtle’s body trembles with life and desire.

Besides, Myrtle recounts the memory of a former colleague which resonates strongly if we compare it to the reducing effect of the external patriarchal culture on female desire: “This tall redhead called the Statuesque Beauty. [...] – Her mutilated corpse was found under a trestle. [*Chicken grunts again.*] Some pervert had cut her up with a knife. She was full of vim, vigor, and vitality. The Statuesque Beauty was a continual circus” (Williams, 1976, p. 145). The carnival disproportionate world where beauty is “statuesque” and nature full of “vitality”, where individuals disguise themselves with “the ecstasy of a transvestite” (Williams, 1976, p. 212) is opposed to the castrating exterior; the chaotic, non-binary reality of the circus provides access to another kind of experience that does not *reduce* but *expands* the body of desire. The disguise, the carnivalesque environment refer to amplified and deformed images and bodies, to a transposed reality and not to a photographic and naturalistic reproduction. The expressionist magnification of things, the distorted and non-binary reality is opposed to a naturalism that both reduces and castrates

female desire.

The late characters are also located outside the internal dynamics of a patriarchal sexuality linked to the castrating law of the Father. The logic of deviant and dual sexuality and morality, outside of reason, becomes the norm. In *The gnädiges Fräulein*, Molly and Polly enjoy seeing the Fräulein being mutilated by the Cocaloonies while she must bring back food in exchange for a place to live. To this trivialized perversion is added the normalization of forbidden sexual behaviors such as incest: the children of *Kirche, Küche, Kinder* (*An outrage for the stage*) obey the orders of their parents which consist in having incestuous sexual relations to make profit. Williams reverses a rational and reassuring *normality* and focuses on the irrational reality, the one we daily deny. The chaotic environment created by Williams presents these behaviors in the most realistic and familiar way normalizing the non-patriarchal society governed by another logic which, among other things, trivializes perversion and subverts the *rational* symbolic.

Moreover, some late characters such as Nance or Clare Devoto in *The two-character play* are sometimes described as little girls and come very close to the state of childhood, life's non-psychological moment, the state where there is no fixed identity and where coherence lies in irrationality. Inhabiting the irrational world of childhood, they go beyond the linear and causal logic of a rational reality. They have no conscious objectives but are constructed in the absence of a causal relationship. Nance or Zelda dialogue with ghosts and, like children, invent a reality where psychology is absent and where the imagination, unrepressed, without constraint or grammatical structures, is freed; their words no longer copy reality but reveal its chaos and complexity.

Chaotic, non-chronological temporality also breaks the boundaries of so-called *logical* and rational space-time; Scott Fitzgerald, indeed, is a ghostly apparition who dialogues with Zelda on the eve of her death. Zelda, for her part, emancipates herself from a narrative linearity by traveling through her memories, with Edouard whom she imagines at several stages of their relationship. The text also upsets a rational linearity when Hemingway enters in an unusual way, upsetting the time of the play. Here the influence of cinema on Williams' theatrical work is obvious: the 7th art, indeed, since it benefits from editing, abandons the requirements of a human temporal logic, and handles time as it pleases. Williams twists time, puts it on hold and abolishes the usual laws of time to situate his characters in a setting where dramatic simultaneity is possible. Time

dissolves and normative temporality is jostled and replaced by the chaotic time of childhood and memory. In *Clothes for a summer hotel* or *Something cloudy, something clear*³, it is indeed the time of memory that Williams writes, the present and the past are both simultaneous and superimposed and the events do not follow one another by obeying a narrative logic but occur in successive waves. This process is made possible thanks to queer spaces, or as George Crandell proposes, to the “aesthetic spaces” (Crandell, 2002, p. 170) that Williams creates; the same space invites several actions of different temporalities. Both plays present spaces of inherent chaos where temporal and spatial boundaries are crossed and where social and moral norms are constantly destabilized.

The characters spatially and temporally inhabit the world of out-of-time, of “savant chaos” and its “radical strangeness” (Pontalis, 2013, p. 80, our translation),⁴ which helps emphasize their unstable and non-fixed nature and their capacity of transcending the temporal order. Prosser points out how Williams indeed departs from Aristotelian and realist logic:

Just as Williams ends up departing from the logic of Aristotelian tragedy, rejecting an economy of truth and recognition for a system of repetition and recurrence, he abandons the comforts of explanation to make sense of chaos [...] (Enelow, 2015, p. 60).

Williams indeed integrates a logic of chaos; using repetitions and recurrences, he writes the refusal of the passing of time by giving it thickness and by not imposing any narrative direction on it. The play *In the bar of a Tokyo hotel* is characteristic of such a manipulation of language which emerges from a purely linear and Aristotelian logic:

MIRIAM: I would like you to get me a cablegram blank from the concierge with the unfortunate face.
BARMAN: I will get you a cablegram and place it on the green table. [*He goes out through the arch at right. She goes to the arch. The Barman returns.*] Pardon me. You are instructing my way.
MIRIAM: Do you mean obstructing?
BARMAN: Thank you. I mean obstructing. To deliver the cablegrams to you, I must request that you return to your table.
MIRIAM: If I return to my table, will you bring the cablegram to me?
BARMAN: I will place it in reach of.
MIRIAM: You must place it on my table.

³ Linda Dorff (2000), names such technique “double exposure”, and continues: “[...] *Something Cloudy, Something Clear* is a postmodern presentation that creates a simultaneous past and present through the metaphor of photographic superimposition”.

⁴ “Savant chaos”; “radicale étrangeté”.

BARMAN: I will place the cablegram where you can reach it – You are still obstructing my way. [*She lets him pass.*]
[...]
MIRIAM: - Oh. Could you give me a pencil?
BARMAN: Only one pencil?
MIRIAM: Only one pencil will do at the present moment. [*She speaks aloud as she writes.*] [...] Give the cablegram to the concierge. It has to go out at once.
BARMAN: I am instructed to stay in my position at the bar at this time of (Williams, 1981, p. 11).

Time turns in circles and only brings confusion to the characters who both find themselves, either physically or psychically slowed down in their movement. In this passage, the two characters avoid each other physically and the accentuated repetition of certain words, taken up by one then by the other, freezes the characters in an unrealistic picture and in an attempt at a verbal embrace. Time expands, and the precise movements of the characters refer to a circular and cyclical geometry reminiscent of female desire.

The fixed present places the characters in a timeless reality, moving them away from a historical and dated *here and now*. Crossing the borders of time, the late characters are transformed into *types* who reach the status of myth rather than that of particular and identifiable individuals. The social and political context then becomes irrelevant to the artistic construction of Williams's late characters who are caught not in an identifiable context but in an unfathomable reality. Faced with the insufficiency or rather the dissatisfaction of realistic and psychological language, language here does not follow an Aristotelian order; the characters inhabit an *out-of-language* where the plurality of truth opposes the realistic language that describes a logically and chronologically articulable reality. Like the chaotic speech of the child and the entropic language of memory, the order of speech falters, the language is mutilated and clashed and contributes to situating the characters in a non-rational reality.

Accompanied by a non-linear dramatic structure made up of interruptions, the late plays therefore create a total world, structurally and aesthetically, where the imaginary is dramatically and aesthetically feminine. The non-linearity of the plays can also be found in the impossibility of the characters to make the plot progress, interrupting the scene that is unfolding. As Felice and Clare join in recounting a childhood memory of spending a vacation at the beach with their parents, Clare suddenly interrupts the narration and breaks the fourth wall:

CLARE [*pointing out toward the audience*]: Felice – someone’s talking out there with his back to the stage as if he were giving a lecture.
 FELICIE: That’s the interpreter.
 CLARE: Oh, my God, he’s telling them what we’re saying!?
 FELICE: Naturally, yes, and explaining our method. That’s what he’s here for.
 CLARE [*half sobbing*]: I don’t know what to do next – I...
 FELICE – I know what to do.
 CLARE: Oh, do you? What is it? To sit there all day at a threadbare rose in a carpet until it withers?
 FELICE: Oh, and what do you do? What splendid activity are you engaged in, besides destroying the play? (Williams, 1976, p. 334).

Clare brakes and abruptly stops the narration and the play they are performing repeatedly. She therefore imposes her own structure on the play, which is characterized by its lack of linearity. Clearly confused by the idea of a performer “explaining” their “method,” Felice pursues and accuses her of “destroying” the play; the fact of slowing down action in the Aristotelian sense is for him a sign of failure. Clare, meanwhile, moves the play forward in her own way.

The almost pathological and symptomatic confusion of the characters presents itself textually with sentences abruptly mutilated. The pain that is language, the frustration that it carries within it is inscribed in the very morphology of the body of the text:

MIRIAM: Mark, your hands are.
 MARK: I know, I know – I Know.
 MIRIAM: Your condition has to be diagnosed by a good neuropathologist, soon as. Immediately.
 MARK: Miriam, I swear it’s the intensity of. Why did you say a neuropathologist?
 MIRIAM: I had an uncle that had a brain tumor and the symptoms were identical.
 MARK: I’m not going to interrupt my (Williams, 1981, p. 23).

The stage becomes the space for the representation of sexuality and female desire; the body of desire is not excluded but achieves the goal of an erotic, holed and suggestive language. Made up of interruptions and ellipses, the pierced form of the texts moves away from clear and illustrative traditional discourse, from explanatory language; words do not illustrate, they carry and reveal a textual eroticism that exhibits female sexual experience and female *jouissance*.

In *Feminism and theatre*, Case had already considered the theatrical and phallogentric structures of plays that reflect male sexuality. Here, the cyclic structure of the dialogues, the words that reappear as if they were going around in circles, the absence of certain words that would allow the meaning to culminate definitively, does not allow the reaching of a paroxysmal point, and is structurally and textually separated from a male *jouissance*:

[S]ome feminist critics have described the form of tragedy as a replication of the male sexual experience. [...] The broader organization of plot – complication, crisis and resolution – is also tied to this phallic experience. The central focus in male forms is labelled phallogentric, reflecting the nature of the male's sexual physiology. A female form might embody her sexual mode, aligned with multiple orgasms, with no dramatic focus on ejaculation or necessity to build to a single climax (Case, 1988, p. 129).

The relationship between textuality and femininity inhabits Williams's late texts and opens a space of representation haunted by a subversive desire not governed by Lacanian and patriarchal law. The work on language that Williams does underlines the need, as both an outsider and an artist, to take language and take it out of its everyday life because he cannot make his late characters exist in a linear and rational language. The formal and graphic originality reinforces this new language which allows him to invent a new point of view. These considerations invite the actor to come out of a normative, masculine, and patriarchal imaginary, to bring these texts to life; to embody the characters without trying to *explain* them as individuals but to consider their post-modernity and the way they subvert a linear and modern truth.

The textual morphology, the cyclical and circular form indeed reflects a feminine textual organization that reverses the traditional and masculine form and the patriarchal and traditional valorization of realism. Writing is therefore no longer subject to dramatic objectives but becomes autonomous, offering great freedom to actors whose job it is to interpret such language. Texts give actors the means to overthrow a cultural norm. Rehearsing such roles then requires another non-psychological acting method that re-envisions the behavior of the character away from the meshes and the straitjacket Freudian and Lacanian perspective: a technique that allows actors to free themselves from a heteronormative and patriarchal framework. Feminist theory continues its dialectical relationship with the practice of an alternative technique in the theater classroom that would overturn the traditional mode of representation.

Williams's late work invites new post-Lacanian performances; the characters invent themselves linguistically, outside the norm and as desiring subjects. Unlike the symbolic and discursive language of the Father, phallogentric and masculine, causal and rational, the language here reflects the entropic and feminine imaginary, the semiotic and the irrational, where the simultaneity and multiplicity of truths, the absence of linear intrigue, the incompleteness of the holed text feed both coherent and chaotic texts and which attempt the renegotiation of the truth. This feminist reading and approach places identity in an unstable relationship and process that leads to rethinking the theatrical process of identification as an excessively subjective practice locked in a heteronormative context.

Final considerations

The dramaturgy of Williams's late plays reverses a normative dramaturgy which requires, in order to represent the texts and the reality they propose, to articulate a new dramaturgy of the body through the gesture of the actor who now has to deal with reality and truth of grotesque and queer bodies; bodies that are beyond a traditional and realistic logic. The actors must build the character from their body since it plasticizes the psyche and makes it visual.

The alternative, entropic and feminine imaginary of the late texts invites the actor to step out of a normative acting style that contributes to the anchoring of heteronormative codes. The late characters call for a post-modern and post-dramatic awareness of the actor who, in the renewal of their gesture, will be able to embody their plastic truth. The need for a post-Stanislavsky technique is further justified by the consideration of queer theory. Indeed, if gender is, as Judith Butler proposes, installed through the repetition of acts, then modern actor training maintains gender and heterosexuality as normative principles. In this regard, Rosemary Malague writes in *An actress prepares: women and the Method*:

What is perhaps unique to acting class is that it is a setting in which lessons about what men and women 'should be' – about how they *should* behave – are so explicitly repeated and reinforced. Where else might one find so complete and literal an embodiment of Judith Butler's oft-quoted depiction of gender as a '*stylized repetition of acts*'? (Malague, 2012, p. 8, author's highlights).

The Method's model of psychological identification expresses a liberal universalism and a normalized American identity that erases all possibility of difference and silences the deviant and the marginalized. Here, as the actors physically embody a text, they play out the possibility of a different conception of identity. By inscribing the possibility of re-signifying and upsetting heterosexist structures long accepted through reiteration, Butler opens a door to the possibility of re-signifying through the repetition of subversive texts and characters:

The 'structure' by which the phallus signifies the penis as its privileged occasion exists only through being instituted and reiterated, and, by virtue of that temporalization, is unstable and open to subversive repetition. [...] to promote an alternative *imaginary* to a hegemonic imaginary and to show, through that assertion, the ways in which the hegemonic imaginary constitutes itself through the naturalization of an exclusionary heterosexual morphology. In this sense, it is important to note that it is the lesbian phallus and not the penis that is considered here. For what is needed is not a new body part, as it were, but a displacement of the hegemonic symbolic of (heterosexist) sexual difference and the critical release of alternative imaginary schemas for constituting sites of erotogenic pleasure (Butler, 1993, p. 56-57, author's highlights).

Butler's perspective invites to imagine a new form of representation that would have its source in the reiteration, the "subversive repetition" of another structure. The textual morphology accompanied by the "deviant" morphology of the characters creates a work whose alternative imaginary displaces the "hegemonic symbolic" and "heterosexist" and subverts patriarchal patterns by trivializing and naturalizing a queer reality. Reiterating, that is to say for the actress and the actor, repeating non-hegemonic norms allows to consider it as a practice of re-signification and rearticulation of the symbolic. The artists, in performance, reincarnate and embody a new law.

The *abject* and *illegitimate* bodies that defy norms thus become, for Williams, the place of a possibility of *acting*. The body-subject destabilizes the Freudian notion of the body as finite and is embodied in a discursive and performative construction, with multiple possibilities, freeing the notion of the body from the Law. By bringing bodies excluded from the norm into play, Williams reintegrates the "contesting possibilities" (Butler, 1993, p. 72) in the face of the heterosexual norm. Identity, as a form of discourse, here becomes fluid and constantly redefined. Texts legitimize queer bodies in that they resist the force of normalization and normativity and engender a queer re-signification of

the symbolic, transforming and displacing its normative conditions. Williams frees the body of both the characters and the actors interpreting them from the constraints of Lacanian discourse and reconstructs the marginal individual as a universal subject; in his texts, queer subjectivity, both *other* and *strange*, is representative of another reality.

The late characters call for another technique as Williams empowers actors through them to move beyond the tenets of a patriarchal culture and gender inequality, allowing them to rehearse and construct characters that embrace their identity and queer sexuality. In this sense, the late texts perform feminist and queer theory and are inscribed as post-Lacanian plays; sexuality and desire go beyond the traditional framework and allow, among other things, the female character to fulfill herself as a *subject*. We no longer have to do with psychological situations but with a dynamic that subverts the patriarchal order of Freudian desire and the male gaze. The theory of *plastic acting* (which is the subject of a thesis in progress) proposes to consider the *plastic* actor as invested and detached, informed and psychologically disembodied, and able to carry and embody Williams's late plays and characters.

References:

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.

Submitted on: July 28, 2023

Accepted on: Aug. 31, 2023



**“their vastness drowns me”:
Tennessee Williams and the
Stendhal Syndrome, 1928**

**“a vastidão deles me afoga”:
Tennessee Williams e a Síndrome de Stendhal, 1928**

John S. Bak¹
Margarita Navarro Pérez²

Abstract

Tennessee Williams recounts in his *Memoirs* his first bouts with mental illness during a Grand Tour of Europe in 1928. He had felt all his life that this anxiety attack was the result of “blue devils” chasing him, and that only his writing would keep them at bay. While this article does not wish to belittle Williams’s adamant belief that “madness” (his recurrent term) was an immediate and present danger – though hypochondria was certainly part of his constitution – it does suggest an alternative explanation for what he experienced in Paris, Cologne and Amsterdam that summer: the Stendhal Syndrome, a theory on psychosomatic symptoms linked to the overwhelming impact of having been exposed to countless artistic masterpieces during an extended and frenetic period of foreign travel. The syndrome, which sparks an acute panic attack, is palliated through a return to daily routines, which for Williams meant writing. It is thus only by composing a little poem that he is finally released from his extensive dysautonomic attack, which suggests that neuroaesthetics, not divine intervention, may have been the real source of his salvation, and that the “blue devils” he felt were chasing him throughout his life may have been more psychosomatic than real. While this alternative reading to Williams’s condition has obvious implications in theatre studies, his case study also extends to travel writing in general to help explain similar dystopic experiences documented in travelogues written over the last century or more.

Keywords: Thomas Lanier “Tennessee” Williams; Art; Marie-Henri Beyle [Stendhal]; Neuroaesthetics; Travel and mental health.

¹ John S. Bak, full *Professeur* at the Université de Lorraine in France, holds degrees from the universities of Illinois, Ball State, and the Sorbonne in Paris. Among his many articles on Tennessee Williams are edited books that include *Tennessee Williams and Europe* (Rodopi, 2014) and *New selected essays: where I live* (New Directions, 2009). He is also the author of the monographs *Ernest Hemingway, Tennessee Williams, and queer masculinities* (Fairleigh Dickinson University Press, 2009) and *Tennessee Williams: a literary life* (Palgrave, 2013). Email: john.bak@univ-lorraine.fr.

² Margarita Navarro Pérez, who earned her European PhD at the University of Murcia, is *Profesora Ayudante Doctor* at the University of Castilla-La Mancha in Spain and a member of the research group *Didáctica de las Lenguas Extranjeras y Arte*. Her research interests combine innovation in the teaching of a foreign language, gender, identity and media analysis. In addition to her several academic publications, she has been a visiting researcher at the University of Sunderland (U.K.) and at the University Alberto Hurtado (Chile). E-mail: margarita.navarro@uclm.es.

Resumo

Tennessee Williams narra em suas *Memórias* seus primeiros embates com doenças mentais durante uma grande viagem à Europa em 1928. Ele sentiu durante toda a sua vida que esses ataques de ansiedade eram o resultado de “demônios azuis” o perseguindo, e que apenas sua escrita os manteria afastados. Embora este artigo não queira diminuir a firme convicção de Williams de que a “loucura” (seu termo recorrente) era um perigo imediato e presente – embora a hipocondria certamente fizesse parte de sua constituição – ele sugere uma explicação alternativa para o que ele experimentou em Paris, Colônia e Amsterdã naquele verão: a Síndrome de Stendhal, uma teoria sobre sintomas psicossomáticos relacionados ao impacto avassalador de ter sido exposto a inúmeras obras-primas artísticas durante um período prolongado e frenético de viagens estrangeiras. A síndrome, que desencadeia um ataque de pânico agudo, é amenizada pelo retorno às rotinas diárias, que para Williams significava escrever. Portanto, é apenas ao compor um breve poema que ele finalmente se liberta de seu extenso ataque disautônomo, o que sugere que a neuroestética, não a intervenção divina, pode ter sido a verdadeira fonte de sua salvação, e que os “demônios azuis” que ele sentia o perseguindo ao longo de sua vida podem ter sido mais psicossomáticos do que reais. Embora essa leitura alternativa da condição de Williams tenha implicações óbvias nos estudos teatrais, seu estudo de caso também se estende à escrita de viagens em geral, para ajudar a explicar experiências distópicas semelhantes documentadas em relatos de viagem escritos ao longo do último século ou mais.

Palavras-chave: Thomas Lanier “Tennessee” Williams; Arte; Marie-Henri Beyle [Stendhal]; Neuroestética; Viagem e saúde mental.

BIMBI. It’s called the Stendhal Syndrome. [...]

When the great French writer Marie-Henri Beyle – better known as Stendhal, of course – [...] visited the churches and museums of Florence, the very ones we will visit today, and he observed that some people, usually women, but not always, became over-stimulated by certain works of art – a Botticelli Venus, for example, or a Raffaello youth. These people became lightheaded, giddy; some even fainted. This emotional/physical response to art we now call the Stendhal syndrome – when art speaks to something deeper in us than perhaps we understand.

– Terrence McNally (2004), *Full frontal nudity*

Familiar today are students and scholars of Tennessee Williams with the story behind the playwright’s first bouts with *madness* [Williams’s frequent term]. He was enjoying an American version of the European Grand Tour with his grandfather in the summer of 1928, when a series of three inexplicable psychic traumas convinced him he was going insane. Recalling the events years later in his *Memoirs*, Williams described the

first aphasic spell while “walking alone down a boulevard in Paris”: “Abruptly, it occurred to me that the process of thought was a terrifyingly complex mystery of human life” (Williams, 2006a, p. 20). A month later, during a visit to St. Peter’s Cathedral in Cologne, he was beset by a second panic attack, “the most dreadful, the most nearly psychotic, crisis” (Williams, 2006a, p. 20) he had ever experienced, when suddenly “a truly phenomenal thing happened: [...] the hand of our Lord Jesus had touched my head with mercy and had exorcized from it the phobia that was driving me into madness” (Williams, 2006a, p. 21). Poignantly, Williams never once mentions this attack during the trip, neither in his several letters home to his family and fourteen-year-old girlfriend, Hazel Kramer, nor in the ten travelogues he wrote about the tour the following autumn and published in his high school newspaper, *U. City Pep*. He did, however, compose a short poem [which first appears in print in *Memoirs*] just after experiencing the third panic attack in Amsterdam:

The strangers pass me on the street
in endless throngs, their marching feet
sound with a sameness in my ears
that dulls my senses, soothes my fears.
I look into their myriad eyes,
I hear their laughter and their cries,
their vastness drowns me – My hot woe
cools like a cinder dropped on snow
(Williams, 2002, p. 214–15, 268; 2018, p. 13).³

These events of 1928 are widely accepted in Williams – and theatre – studies as evidence of the potential mental illness in him that eventually claimed Williams’s sister Rose [diagnosed with *dementia praecox* in 1937 and lobotomised a few years later], and potentially affected his brother Dakin later in his life.⁴

No one, however, has ever questioned Williams’s recollection of his phobia, despite his longstanding habit of fictionalizing or at least overexaggerating factual events concerning his life-story. Since various forms of *madness* had indeed run in the Williams-

³ This version of the poem, which differs slightly from the version reproduced in *Memoirs* and *The collected poems of Tennessee Williams*, was typed alongside two other poems, *Cacti* and another untitled poem, dated 1938 and 1934 respectively. That Williams misdates the poem “Amsterdam, Holland, 1930” suggests he was recalling this poem from memory, since the original poem, like the little travel diaries he kept during the trip, are now lost.

⁴ See, for instance, Leverich (1995, p. 176); Bak (2013, p. 16); O’Connor (1997, p. 3-5); and Spoto (1985, p. 303). While Dakin was never clinically diagnosed as Rose was, stories have circulated about his abnormal behavior later in life, which included dressing up as Blanche DuBois and giving readings from his brother’s work.

Dakin family, there was little reason ever to doubt Williams's self-diagnosis, though this article does suggest that Williams elevated the panic attack to neurosis only after witnessing his sister succumb to schizophrenia nearly a decade later.⁵ Real or psychosomatic, the paranoia he experienced was part and parcel of the encroaching mental illness – or “blue devils” as Williams later called the “enemy inside myself” (Leverich, 1995, p. 174)⁶ – he had always felt was shadowing him, believing that only his daily regimen of creative writing kept those devils at bay. His fears of ending up like Rose reached fever pitch in the 1950s, when he finally submitted to psychoanalytical treatment with Dr. Lawrence Kubie,⁷ and peaked in the late 1960s, when his brother Dakin had him committed to the Renard psychiatric division of the Barnes Hospital in St. Louis, where he spent three long months and for which he never forgave Dakin.⁸

While persistent drug and alcohol abuse – along with no small dose of hypochondria – could readily explain away his need for psychiatric treatment in the fifties and sixties, the same conclusion could not be drawn from his first apparent brushes with mental illness in Europe. He was, after all, only seventeen at the time. And while he may have *tried* his grandfather's cocktails on board the SS *Homeric* once they entered

⁵ For an excellent study of Rose's diagnosed schizophrenia, and resultant bilateral prefrontal lobotomy [one of the first performed in the United States], see Morton (2012). Morton, in fact, argues that Rose potentially suffered from misdiagnosed autism, that is, not from “psychosis” but from “a combination of atypical neurological wiring” (Morton, 2012, p. 8) and its misinterpretation by those close to her, including her doctors.

⁶ In his private journal for 7 January 1940, Williams describes these “blue devils” thus:

[...] I feel rather dull due to the blue devils of defeatism which nearly always rear their ugly little faces in reaction to some period of triumph or elation. Will have to beat them out once more. They're such a damned nuisance – which is stronger, my will or these reasonless fears? I must ride them down like a nest of snakes, trample them under my heels! (Williams, 2006b, p. 181).

Leverich writes that Williams's “blue devils” are a “psychic split” (Leverich, 1995, p. 341) in Williams, “an essential division in his personality that would plague him and manifest itself in patterns of contradictory behavior throughout the years to come. It would divide him not only against himself but often against those closest to him, leading him to characterize himself as ‘half-mad’” (Leverich, 1995, p. 174), and “anxieties arising from self-doubt and self-loathing” (Leverich, 1995, p. 301). It is not entirely clear if Williams's “blue devils,” or “interior storms” (Leverich, 1995, p. 514) also implies his brushes with *madness* or just his recurrent bouts of clinical mental depression and self-doubt as a writer. Likely, they were indistinguishable from each mental state, as Leverich intimates: “[there] were always his blue devils and their threat of madness” (Leverich, 1995, p. 590). Of note here is the fact that Williams first uses the generic term “blue devils” in his journal from 31 August 1936 to describe his mental instability, one year before Rose's official (mis)diagnosis. See also Leverich (1995, p. 608).

⁷ For extensive discussions on Williams, mental illness and psychoanalysis, see Lahr (2015, p. 346–75); and Paller (2000, p. 37–55).

⁸ As a form of punishment, he bequeathed Dakin only \$25,000 of his millions in his final will and testament.

international waters, he reassuringly told his puritanical mother, Edwina, that “he prefer[red] none to plain ginger-ale and Coca Cola” (Williams, 2000, p. 15). Artificial stimulants can thus be ruled out here as the source of his dysautonomia. A more rational explanation could be that Williams, a sensitive, impressionable and romantic young writer, eager to take in all that the European Tour had to offer, simply had a bout of what Dr. Graziella Magherini described as the Stendhal Syndrome.

Dr. Magherini, then Head of Psychiatry at the Santa Maria Nuova Hospital in Florence, diagnosed the syndrome from 1979 to 1986 after observing patients, all of them tourists, who experienced various symptoms of dizziness, diaphoresis, tachycardia, hallucinations, syncope, and even depersonalization upon viewing works of art in one of Florence’s many museums. Her team’s premise was that close scrutiny of certain works of art triggered in predisposed individuals a neurological trauma that wrenched “profound events of [repressed] psychic reality” from their unconscious and provoked a crisis of “self-knowledge”.⁹ These *panic attacks*, Dr. Magherini explained during a recent interview, were caused not only “by the psychological impact of a great masterpiece” but also by “Travelling, yes!” (Magherini, 2020).¹⁰ If Dr. Magherini’s experiences with the disorder are centralised in Florence, the syndrome has been identified in tourists visiting other cities noted for their impressionable architecture, monuments, historical sites or art museums, such as Paris, Jerusalem, Venice, the Vatican, Istanbul, or even India and Mecca.¹¹

While Williams may indeed have had real bouts with mental illness later in his life, it is probable that here, in the summer of 1928, he experienced the effects of consuming too

⁹ “L’osservazione dei singoli cas ha permesso di verificare che, nel corso delle crisi, si animano vicende profonde della realtà psichica. E il viaggio diventa anche un’occasione di conoscenza di sé” (Centro Studi Auxologici, 2022).

¹⁰ “Stendhal Syndrome: EHU students interview Prof. Graziella Magherini,” 7’28”.

¹¹ For an extensive review of the research from neuroaesthetics and neurophysiological perspectives on the Stendhal Syndrome or equivalent diagnoses in cities other than Florence, see Stendhal Syndrome in Datta (2017, p. 66–68). See also Jerusalem Syndrome in Bar-El *et al.* (2000, p. 86–90), and Stendhal Syndrome in Palacios-Sánchez *et al.* (2018, p. 121). The animated sitcom *The Simpsons* parodied the Jerusalem Syndrome in episode 16 of season 21, entitled *The greatest story ever d’ohed*. Homer enters the Church of the Holy Sepulchre, where Ned finds Homer asleep on the tomb’s shrine. “It’s just that these tours are so exhausting,” Homer says. “You’re jet-lagged. You’re walking around all day.” Later, Homer experiences a mock-epiphany in the desert where he believes himself to be the new “Messiah.” His “psychosis” is later attributed to the city’s overwhelming powers over certain travelers:

Dr. Hibbert: Marge, I’m afraid your husband has what is known as Jerusalem Syndrome.

Lisa: Ah, yes. Jerusalem Syndrome. A delusion or psychosis of a religious nature while visiting Jerusalem.

Bart: Have you ever noticed that dad always gets the diseases they write about in the in-flight magazine?

much art and history too quickly, the likes of which he had only read about in school or on his own but which he had never, until now, confronted for real and at a such a frenetic pace typical of the American habit of *consuming* Europe, one city, museum and monument at a time. The aim of this article, then, is not to diagnose Williams in any medical way, but rather to call into question past diagnoses, including his own, about his predisposition to mental illness – in short, to challenge the accepted biographical determinism inscribed in Williams’s life that many hands, including Williams’s himself, contributed to over the years. By drawing upon similar experiences of other travelers who were medically diagnosed with the Stendhal Syndrome, I argue that Williams had retroactively misidentified these anxiety attacks in Europe as proof of encroaching mental illness only after witnessing his sister’s institutionalization. Simply put, something *had* affected Williams that summer, as it did and still does to many a weary traveler, but he had lacked the cognitive [and medical] awareness at the time to fully comprehend its triggers or its treatments, satisfying himself first with religious and, later, neuroaesthetic explanations. While such a radically alternative reading to Williams’s widely accepted condition has obvious implications in theatre studies, it also has a wider impact on travel writing in general, offering cause to reread writers whose travelogues over the last century or more have documented similar aphasic attacks or brief brushes with *madness* that are readily dismissed as mystical experiences with the sublime.

“processes of thought”: Tom Williams’s Parisian phobic crisis

Tennessee Williams’s first trip to Europe has been largely documented, so I do not wish to detail it here, save for what is essentially new research and relevant to his self-diagnosis.¹² Nevertheless, certain elements from that voyage detailed in his letters and travelogues are important to expound upon to better situate the context of Williams’s anxiety attacks per the Stendhal Syndrome.

¹² For extensive coverage of Williams’s European voyage during the summer of 1928, see Williams (2000, p. 11–21). See especially letters of 5 and 10 August 1928, where he talks about Montreux, Sorrento, Milan and especially Cologne, since they do not appear among his travel pieces. See also Williams (2006a, p. 19–23); Leverich (1995, p. 88–96); Bak (2013, p. 10–17); Bak (2014); Bak (2021).

Figure 1 - Tom [Tennessee] Williams in knickers aboard the S. S. Homeric, 7(?) July 1928



Source: Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Williams and his grandfather, the Reverend Walter E. Dakin, accompanied by several members of the pastor's St. George parish in Clarksdale, Mississippi, embarked from New York on 6 July 1928.¹³ Williams and his grandfather had arrived in New York City a few days early, ostensibly to meet a Dakin family friend, Jessie Watson, a partner in the Biltmore hotel empire, but also to take in the pleasures the city had to offer. In a letter dated 2 July to his mother, Williams writes already about being "dead tired!" from his and his grandfather's "*perfectly dazzling prospects* for [their] four-day stay in N.Y." (Williams, 2000, p. 11, emphasis added). Even before arriving in Europe, then, Williams had been exposed to the visual, aural, olfactory and gustatory sensations of a city he would eventually spend a good portion of his life. Their agenda was packed – as were the majority of these American *Grand Tours* – and no doubt the young Tom was already experiencing the early effects of what would later lead to his first bout with the Stendhal Syndrome. As he adds in his letter home,

¹³ In a personal exchange with Karen Kohlhaas, a specialist in Williams's early years growing up in Mississippi, the trip included, in addition to several parishioners from St. George's in Clarksdale, a mother and son from the Abbey family in Rev. Dakin's Tallahatchie county congregation, and possibly others from different parts of Mississippi. I would like to thank Karen for having read through an early version of this article and offering her invaluable insights.

Tomorrow morning Grandfather and I are to have our breakfasts served in our room. At noon we meet Mrs. Watson and motor out to her magnificent Country Estate. In the evening we attend a performance of The Show Boat. The rest of our program is not made out. Except that we are to attend The Three Musketeers Grand Opera Tuesday night. [...]
Tomorrow morning Grandfather & I are going to do a little excursionsing [sic] on our own – around the main Blvds, on the buses etc.
In the meantime, *the strongest smelling salts couldn't keep me awake* (Williams, 2000, p. 11, emphasis added).

Their “excursionsing” led them to “old St. Paul’s [...] also old Trinity – Wall Street and the Battery” (Dakin, 1928),¹⁴ and in the evening they attended “the Ziegfeld Theatre for the original version of *Show boat* (1927)” (Williams, 2000, p. 12, endnotes).

Life on the paquebot a few days later offered little time for rest. In another letter, dated 13 July, this time addressed to his entire family, Williams writes about the transatlantic voyage:

We are now approaching the British coast and of course we are anticipating that first glimpse of Europe with a great deal of pleasure. I begin to understand how Columbus felt when he came into sight of the West Indies. [...] Last night was the *first unclouded sunset and it was gloriously beautiful. The whole western sky and sea looked as though it were streaked with flame.* Afterwards the clouds, which always come up in great numbers from the water where the sun sinks, assumed gorgeous coloring.
A few nights ago *we saw northern lights which looked like enormous search lights across the sky* (Williams, 2000, p. 14, emphasis added).

Williams’s purple prose here can be understood as a youthful attempt to express his sublime encounter, conjoining these all-new experiences of world travel with those of the Romantic poets, especially Keats, whom he had come to admire. Rev. Dakin’s version of the voyage is less romantic [and Romantic], at least in terms of the incredible views from the boat, though nonetheless frenetic. In a letter to his wife Rosina, dated 11 July, he provides more prosaic details, including the costs of the tickets for the Broadway shows *Show Boat* and *Rosalie*, as well as what they ate each morning for breakfast on the steamer: “I play bridge and walk and talk: Tom plays the piano and dances and seems to be having a great time. [...] Tom had the time of his life in New York” (Dakin, 1928).¹⁵

Embarking at Southampton, the group then travelled directly onto Paris, arriving on Thursday afternoon, 12 July 1928. In addition to “do[ing] practically everything there is to do” (Williams, 2000, p. 16) in Paris, including a hurried visit to the Louvre, they headed

¹⁴ Dakin letter on The Biltmore stationery, 3 July 1928.

¹⁵ Letter on *White Star Line* stationery.

out to the environs. They visited Napoleon's country chateau, Malmaison, in Rueil-Malmaison. In Versailles, Williams's "perfect wonderland [...] with such romantic historical connection," they stood on "the balcony upon which Marie Antoinette boldly faced the mob," admired the ceilings all "covered with rich paintings," walked along the "hall of mirrors, with its resplendent chandeliers and windows opening out upon the beautifully landscaped gardens," and even saw the "very table" on which the Paris Treaty ending World War I was "signed" (Williams, 2000, p. 16-17). Williams adds that "the most beautiful part about it, though, is the surrounding woodlands. They surpass the natural beauty of any woods I have ever seen" (Williams, 2000, p. 17). To this itinerary, Rev. Dakin mentions in a letter to Rosina, dated 17 July, that they gazed upon "the landscape from which Millet painted *The Angelus*, walked "over the battle-fields" of the Marne valley, visited "the American Cemetery" at Belleau Wood, and saw "the glorious Cathedral" in Rheims that "the Germans tried to ruin - did hurt it a lot" (Dakin, 1928, author's emphasis).¹⁶

Given all this, as well as the excitement of New York and the transatlantic journey the previous weeks, it is not surprising that Williams was primed for the first phobic crisis that occurred in Paris. In his *Memoirs*, half a century later, he recalls how it transpired:

It began when I was walking alone down a boulevard in Paris. I will try to describe it a little, for it has significance in *my psychological make-up*. Abruptly, it occurred to me that the process of thought was a terrifyingly complex mystery of human life.

I felt myself walking faster and faster as if trying to outpace this idea. It was already turning into a phobia. As I walked faster I began to sweat and my heart began to accelerate, and by the time I reached the Hotel Rochambeau, where our party was staying, I was a trembling, sweat-drenched wreck of a boy (Williams, 2006a, p. 20, emphasis added).

All these somatic symptoms, from his diaphoresis and tachycardia to his sense of depersonalization, are consistent with the Stendhal Syndrome, as we will see later. At this point, it is also worth noting that their European tour was but a third completed.

The pace of the tour increased in the days ahead, save for the long trips between the major cities they visited. They never stayed in one location for as long as they had spent in Paris. From Paris, they voyaged to the south of France: Marseilles, Monte Carlo, and Nice. From there, they continued south to Rome, Naples, Pompeii, and along the Amalfi coast to Sorrento, a path Williams would repeatedly follow years later. They then headed back

¹⁶ Letter on Hôtel Rochambeau stationery.

north to Florence, Venice, Milan, Montreux, Interlaken, Cologne, Amsterdam, and finally London and Stratford-upon-Avon. In late July, for instance, the tour stopped in Pompeii, a visit which Williams recalls in his travel essay, *The ruins of Pompeii*, composed from the notes he had registered in “the little diaries” (Williams, 2000, p. 22) he kept with him all summer long:

On they go, through the hot, white, dusty maze of Pompeii’s ruins. *They suffer agonies*; but none of them will turn back. To do so would be to make a shameful admission of body triumphant over mind.

Under these conditions described – upon a hot afternoon in August [*sic*] – an extensive tour of Pompeii is a *physical torment*. [...]

A tour of Pompeii gives a splendid picture of life among the ancient Romans. It also provides an almost *unsurpassed test of physical endurance*. As one member of the heroic party expressed it, you feel at the conclusion of the afternoon as though you should be included in Pompeii’s ruins (Williams, 2009, p. 231, emphasis added).

Fatigue and the extreme heat of southern Italy were obviously taking their toll on Williams, as the thrice repeated expressions here of physical exhaustion evince. Williams is seemingly deflecting this fatigue onto the others in his travel party, however, a few of whom, like his grandfather, were of an advanced age:

One of the most piteous spectacles ever beheld is that of a party of Americans, sight-seeing in Pompeii, during the merry month of August. *They stagger* about, through the bleached and crumbling ruins, like people lost upon an arid desert. [...] *They drag* themselves wearily up steep inclines, beneath a blazing sun. They lean breathlessly against hot walls [...] (Williams, 2009, p. 230, emphasis added).

Yet, the sudden and rare shift from the collective first-person pronoun *we* used in nearly all of his ten short travelogues to this collective third-person plural pronoun *they* displays Williams’s universal perspective on the disquieting experiences of foreign travel, particularly for Americans with their creature comforts [himself included], who consume a culture one day at a time more than immerse themselves in it [as he would later do when he returned to Italy for extended periods of time]. Observing, and partaking of, this “most piteous” spectacle of Americans “sight-seeing in Pompeii, during the merry month of August” (Williams, 2009, p. 230), Williams is being both overtly critical and self-deprecating, and showing the first signs of travel fatigue.

And as the days since their departure increased, the letter writing became less frequent, reduced to a series of brief, truncated postcards. On 26 July, for instance, Rev.

Dakin, wrote to Rosina from Sorrento: “Just finished 5 hours drive around bay of Naples. Enjoyed Rome, Nice and Monte Carlo. The blueness of the Mediterranean Sea like this car[d] – Wonderful scenery” (Dakin, 1928).¹⁷ On 30 July, he wrote to his daughter Edwina, “Received your letter while in Rome. Both of us well; wonderful trip. Florence where we now are. Love to each one. Keep well. W.E.D” (Dakin, 1928, author’s emphasis).¹⁸ Three days later, he sent another postcard to Edwina, this time from Venice, where they took in a “Gondola ride under the inspiration of a full moon,” as well as “The Art Gallery this A.M. St. Mark’s Church and the Doge’s Palace this P.M. The Lido tonight” (Dakin, 1928).¹⁹ On 5 August, the Rev. Dakin informed Rosina that they saw the *Last Supper* in “beautiful Milan” before departing for Switzerland, where they “Saw a glacier and snow on the Alps” (Dakin, 1928).²⁰ All told, the distance they travelled from Marseille to Interlaken via all the Italian cities visited amounted to about 1,600 miles [2,575 Km] – an estimate based on today’s roadways and rail infrastructure – and all that in just over two weeks. It is rather astounding that Williams’s survived that pace, let alone his seventy-one-year-old grandfather.

Arguably, Williams did not hold up so well. He was an eternal romantic, to which his letters and countless poems written around this time attest. Even his ten travelogues for his high school newspaper splay out in fantastic and exotic details his total absorption into the arts, myths, legends, and historical events that came to define Europe over the past few centuries.²¹ But more important is the fact that Williams was a young man of fragile constitution. At the age of five, he contracted diphtheria, which nearly killed him, and then Bright’s disease, from which he had to relearn how to walk. As Lyle Leverich notes about these early illnesses, “The seeds of his lifelong hypochondria had been sown” (Leverich, 1995, p. 43). First bedridden, and then confined to the house for nearly two years, Williams was physically, as well as psychologically, conditioned for the type of traumatic experience that Dr. Graziella Magherini would later diagnose as the Stendhal Syndrome.

¹⁷ Postcard from Sorrento.

¹⁸ Postcard from Florence.

¹⁹ Postcard from Venice.

²⁰ Postcard from Milan.

²¹ These ten travelogues have been reproduced in their entirety in Williams (2000, p. 224–236). For detailed analysis on them, see Bak (2014, p. 10–16); and Bak (2021, p. 59–64).

Figure 2 – Rome, Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II. Tom in front of the Tomb of the Unknown Soldier, 23? July 1928.



Source: Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

“Absorbed in contemplating sublime beauty”: panic attacks and the Stendhal Syndrome

In his New York Times article for 6 November 1988, entitled “Going to pieces over masterpieces”, Louis Inturrisi includes as his lede, “With Stendhal’s Syndrome, too many great works can make a traveler artsick” (Inturrisi, 1988, p. 43). The article was based on Dr. Magherini’s then forthcoming publication on her findings concerning tourists in Florence who ended up in her psychiatric ward over the years with strikingly similar symptoms: dizziness, heart palpitations, panic attacks, and other psychosomatic and pathological manifestations. It “strikes mostly unmarried tourists of the sensitive and impressionable type,” Inturrisi acerbically adds, “often from small towns and without travel experience” (Inturrisi, 1988, p. 43). Coincidentally, Inturrisi was perfectly describing the young Tom Williams during his traumatic European experiences:

The victims are overwhelmed by the huge number of places they think they should visit, by the heap of information poured over them by guides and guidebooks and by the demands of running from one masterpiece to another.

A panic state results from the tourist's confrontation with too much art and too much history in too short a time, coupled with the frustration produced by the impossibility of seeing it all in one visit.

Some reach crises in front of famous paintings or are overcome with awe when confronted with places like Pompeii or statues like the Pieta, which they have read about in school and finally experience as real (Inturrisi, 1988, p. 43).

The syndrome takes its name from the French writer Stendhal, who, on 22 January 1817, described in his journal a panic attack he underwent during an intense visit to the Santa Croce Basilica in Florence:

The day before yesterday, as I descended upon Florence from the high ridges of the Apennine, *my heart was leaping wildly within me. What utterly childish excitement!* [...]

As the minutes passed, so these memories came crowding and jostling one against the other within my soul, and *soon I found myself grown incapable of rational thought*, but rather surrendered to the sweet turbulence of fancy, as in the presence of some beloved object.

[...] The tide of emotion which overwhelmed me flowed so deep that *it scarce was to be distinguished from religious awe* (Stendhal, 1959, p. 300-301, emphasis added).²²

A striking similarity is palpable between Stendhal's enraptured, florid language in his journal and Williams's in *the little diaries* he reworked into his ten travelogues. Even Stendhal's *religious awe* is echoed later in Williams's *Memoirs* about how "Lord Jesus had touched my head with mercy" (Williams, 2006a, p. 21) and freed him from his panic attack in Cologne. The similarity is purely coincidental, however, or psychologically deterministic as Dr. Magherini would later claim, since Williams had not read any of Stendhal's works by this time, and would perhaps only encounter him later while studying French under Harcourt Brown at Washington University from 1936-37; nor did *his* panic attack take place in Florence, despite his having been there.

Stendhal, however, was only just beginning to fall under the strong trance of the sublime experience. He convinces the approaching Friar to unlock the chapel for him so that he can gaze upon the Volterrano frescoes. Once there, Stendhal succumbs to an anxiety attack:

²² For a similar experience that Proust writes about, see Teive, Munhoz, and Cardoso (2014, p. 296-298). And for Dostoevsky, see Amâncio (2005, p. 1099-1103).

[...] I underwent, through the medium of Volterrano's *Sybils*, the profoundest experience of ecstasy that, as far as I am aware, I ever encountered through the painter's art. My soul, affected by the very notion of being in Florence, and by the proximity of those great men whose tombs I had just beheld, was already in a state of trance. [...] I had attained to that supreme degree of sensibility where the *divine intimations* of art merge with the impassioned sensuality of emotion. As I emerged from the porch of *Santa Croce*, I was seized with a fierce palpitation of the heart [...] (Stendhal, 1959, p. 302, author's emphasis).

As Allie Terry-Fritsch writes of this passage, Stendhal's "nervous sensations" in mind and body "were vestiges of his ecstatic aesthetic experience [...], where the blending of sensibility with sensuality allowed for a kind of knowing that was both sublime and dangerous" (Terry-Fritsch, 2020, p. 21). Still quite young and not yet as worldly as Stendhal is here, Tom Williams could not yet have processed his attack in such neuroaesthetic terms. He does manage, however, to produce his little poem about *strangers pass[ing] me on the street*, a significant creative endeavour to which I will return later.

La Sindrome di Stendhal [1989] details Dr. Magherini's medical observations of 106 cases she treated at the psychiatric ward of the Santa Maria Nuova hospital in the centre of Florence for nearly a decade. A Freudian analyst by training, Dr. Magherini drew on several psychoanalytical theories in diagnosing her patients, including Donald Winnicott's on the True Self and the False Self, Donald Meltzer/Meg Harris Williams's on the *aesthetic conflict* and the *apprehension of beauty*, and Wilfred Bion's *emotional thinking* and the *catastrophic change* implied in the experience of knowledge. As she writes,

Many of our patients are people affected by beauty, but a large number of them are savagely withdrawn from it, finding refuge in illness from the impossibility of tolerating the passionate relationship with the aesthetic object, that fascinates with its formal qualities, but which produces pain from the enigmas which it generates and from the dilemmas which it poses (Magherini, 1989, p. 8).²³

She classified her patients into three distinct categories: Type 1: Patients with predominantly psychotic symptoms, representing 70 of the 106 cases; Type 2: Patients with predominantly affective symptoms, of which there were 31; Type 3: Patients whose predominant symptoms are somatic expressions of anxiety (e.g., panic attacks), of which there were only five. Concerning Type 1 patients, only 38 percent had a prior psychiatric

²³ "Muchos de nuestros pacientes son personas afectadas por la belleza, pero gran parte de ellos salvajemente retirados de ella, refugiados en la enfermedad, por la imposibilidad de tolerar la relación apasionada con el objeto estético, que fascina con sus cualidades formales, pero que produce dolor por los enigmas que genera y por los dilemas que plantea" (Magherini, 1989, p. 8).

history, whereas 53 percent of Type 2 patients reported some sense of depersonalization of the kind Williams experienced in Paris, Cologne, and Amsterdam. The psychological profile of Type 2 patients also closely aligns with Williams's: single persons who were relatively young, sensitive, impressionable and traveling on their own or in groups, and were confronted by the sight of great works of art. Williams's description in his *Memoirs* noted earlier, however, suggests that he was closer to Type 3. Perhaps the passage of time between the 1928 experience and its 1975 recollection in print could account for the difference in his classification here, at least in terms of the degree of Williams's psychological trauma and his cognitive dissonance.²⁴

Based on her record of treating such patients, Dr. Magherini inferred that the disorder had an unpredictable and unexpected onset. The symptoms lasted for about two to eight days, triggered neuropsychiatric symptoms [thought disturbances] in 66 percent, affective disorders in 29 percent, and dysautonomia symptoms [anxiety disorders with panic attacks] in only five percent of her patients. In her bilingual follow-up study, "*Mi sono innamorato di una statua.*" *Oltre la sindrome di Stendhal / "I've fallen in love with a statue": beyond the Stendhal Syndrome* (Magherini, 2007), Dr. Magherini adds: "One constant emerges: a crisis of identity, and therefore of the cohesion of the Self, stemming from the concatenation of personal history, travel and the impact of art" (Magherini, 2007, p. 170).²⁵

Years later, in a 2019 interview with Dr. Magherini, she said that "Patients show the problems that we all have inside even if we are not aware of them in a more explicit way, this is very important. It's also important to underline the connection between art and

²⁴ Support for this idea can also be found in a recollection Williams writes about in his *Memoirs* aboard the S. S. *Homeric* on their voyage to Europe where one of the passengers alludes to Williams's latent homosexuality:

Captain De Voe did not like my spending so much time with the dancing teacher. The three of us were at a small table in the ship's bar one night, toward the end of the voyage, when Captain De Voe looked at me and said to the dancing teacher, "You know his future, don't you?" (Williams, 2006a, p. 17).

That Williams recalled this memory half a century later suggests he knew enough about homosexuality to decode Captain De Voe's allusion or simply created the memory, consciously or not, for the book.

²⁵ By way of examples, she provides several: "The crises ranged from panic attacks entailing physical discomfort, thus the fear of fainting, suffocating, dying or going mad, along with vertigo and/or tachycardia [...]" (Magherini, 2007, p. 169); "Franz, an impeccable and rather stiff Bavarian gentleman, became stricken [with panic] before Caravaggio's *Adolescent Bacchus*" (Magherini, 2007, p. 173); or "*Benoît*, a French university student, standing before the *David*, felt the onslaught of a very strong sensation that was 'unbearable' and nearly a panic attack. 'I don't understand what happened to me, something incomprehensible. This work of art creates a magnetic field of contaminated space [...]" (Magherini, 2007, p. 283).

psyche and how significant it is to know the traces of the past” (Magherini, 2020).²⁶ “Then, once they arrive in Florence,” she continued, “they were all showing symptoms while wandering in the city or while in a church or museum, in public transport or on a bridge. These were psychic symptoms, sometimes disguised in a physical manifestation such as heart attacks” (Magherini, 2020):²⁷

These problems were nothing else but panic attacks caused by the psychological impact of a great masterpiece and that of travelling. Yes, travelling! Because the manifestation of psychic crisis is not connected to one factor only but to many. The most important ones are sensitivity, the structure of your personality, the factors of travelling itself which deprives you of your daily coordinates and comfort, and finally the encounter with the great artwork (Magherini, 2020).²⁸

When pressed by the interviewer about the reasons behind the panic attacks, she responded: “Initially we all thought it was ‘History sickness’ caused by the concentration of such a big number of historical places in Florence” (Magherini, 2020),²⁹ at which time she remembered reading about Stendhal’s illness in his travel journal.

Dr. Magherini’s theory behind the Stendhal Syndrome advanced in her initial study in 1989, and protracted in “*Mi sono innamorato di una statua*,” has solicited a plethora of responses. Much of the research and clinical case studies have looked either to confirm Dr. Magherini’s diagnosis or qualify it as a being part of a much broader psychopathological phenomenon. Harold P. Blum, for instance, lauded her “masterful contribution,” (Blum, 2017, p. 1) and Timothy Nicholson *et al.* confirmed her conclusions in their 2009 case study involving a twenty-two-year-old fine-arts graduate and creative artist who “developed a transient paranoid psychosis when on a cultural tour in Florence [...]” (Nicholson *et al.*, 2009). Edson José Amâncio applied the theory to Fyodor Dostoevsky’s epileptic fits during his travels “while contemplating some works of art, particularly when viewing Hans Holbein’s masterpiece, *Dead Christ*, during a visit to the museum in Basle [*sic*],” concluding that Dostoevsky’s “exacerbated emotions, a kind of ecstasy and lack of reality, ecstatic contemplation and physical malaise” were “highly suggestive” of his bout with the Stendhal Syndrome (Amâncio, 2005, p. 1099, 1103). Teive *et al.* found similar results when they applied the theory to Marcel Proust, “particularly the occurrence of Stendhal’s

²⁶ EHU students interview Prof. Graziella Magherini, 4’25”.

²⁷ EHU students interview Prof. Graziella Magherini, 7’8”, all *sic*.

²⁸ EHU students interview Prof. Graziella Magherini, 7’28”.

²⁹ EHU students interview Prof. Graziella Magherini, 7’28”.

syndrome and syncope when he as well as one of the characters of *In Search of Lost Time* see Vermeer's *View of Delft* during a visit to a museum" and experience just after "malaise, dizziness, tachycardia and a sudden transient loss of consciousness" (Teive *et al.*, 2014, p. 296, 298). Foreign travel, which includes the inevitable visits to numerous museums, art galleries, and historical sites, creates the perfect storm for the Stendhal Syndrome to occur.

In 2010, Angel L. Guerrero, Antonio Barceló Rosseló, and David Ezpeleta expanded Dr. Magherini's sample study to a "homogeneous group of travelers" and other artists who had "experienced emotion sickness during their trips throughout history" - including Williams's lifelong friends, Paul and Jane Bowles. They concluded that "no panic attacks or thought disorders were identified," although they did admit that their study nonetheless "modestly complements the limited information currently available about the nature and triggering factors" of the Stendhal Syndrome (Guerrero *et al.*, 2010, p. 349, 355). More recently in 2017, Swarna Datta proposed "to elucidate the clinical significance" of the Stendhal Syndrome, present "a review of existent research," outline "the space for the multi-paradigmatic examination of this behavioral phenomenon," and emphasise "the relevance of neuroaesthetics as a promising approach to the study [...]" (Datta, 2017, p. 66, 71). In sum, the medical, psychiatric, and neurological literature on or connected to the Stendhal Syndrome is vast, with most researchers agreeing that the combination of foreign travel and overexposure to art and historical landmarks can inflict predisposed persons with a sense of panic, hysteria or depersonalization.

The theory has sparked an even wider debate among psychological theorists and practitioners about the relationship between the perception of beauty/foreign travel and (psycho)somatic crises. Giuseppe Galetta, for example, developed "an *Aesthetic Algorithm* able to identify the *share of Beauty* required to activate the Aesthetic Pleasure, by introducing specific *responsive* elements in the artworks with the aim of predicting, and also predetermining, the viewers reactions," including the Stendhal Syndrome (Galetta, 2014, p. 248). While research has shown "art viewing stimulates the right hemisphere and prefrontal cortex of the brain" (Galetta, 2014, p. 251), Galetta believes that

the above compositional elements are able to induce precise aesthetic behaviours, influencing the aesthetic choices and driving the aesthetic preferences of the viewers towards some artworks rather than others, activating so the Beauty recognition and the Aesthetic Pleasure in the perceivers. We even believe that, if such elements were present all together in a specific display context, and were shown to neurophysiological

predisposed individuals, they could be able to cause a perceptive shock or *aesthetic breakdown* in the perceiver, known as *Stendhal syndrome* (Galetta, 2014, p. 251).

Thus, the same mechanism that triggers the Aesthetic Pleasure principle in some viewers produces somatic trauma in others and “may be predicted or even predetermined” (Galetta, 2014, p. 251). In Williams’s case, the “aesthetic precognition” that Galetta describes could have accounted not only for his phobic crises in Europe but also the poem that resulted from it, as we shall see later.

Also linked to the various advances or testing of Dr. Magherini’s theory are studies on the psychopathology of tourism. Ana Moreno-Lobato, Jose Manuel Hernández-Mogollón, Barbara Sofía Pasaco-Gonzalez, and Elide Di-Clemente, for instance, offer an extensive review of the literature on the relationship between tourism and emotion, including research on the Stendhal Syndrome, and “cover the study of psychological contributions applied in the field of tourism marketing through the analysis of the different variables and concepts used in scientific production.... the analysis of the applicability of different psychological theories in tourism marketing for the evaluation of emotions” (Moreno-Lobato *et al.*, 2021, p. 168). Also of note is David Picard and Michael Robinson’s (2016) edited collection *Emotion in motion: tourism, affect and transformation*, which shows that Dr. Magherini was not wrong in her empirical evaluations that led to the formulation of the Stendhal Syndrome, but that the somatic condition she describes has had a much more expansive and complex history than her several dozen patients in Florence can account for. “[E]motions are necessary, and in many ways inevitable, for engaging with the world,” Robinson writes in his introduction, entitled *The emotional tourist*:

Recalling the Stendhal syndrome usefully points to the idea that the power for emotional engagement may not lie in the object itself but in the drama and romance of the story of encounter with the object. Whether Henri-Marie Beyle (to give Stendhal his real name) really did almost faint at the art on display in Florence is largely beside the point, but the story has persisted and has succeeded in permeating our ostensibly European collective consciousness. The myth that something exists within the world which is the embodiment of all known beauty or purity is a persuasive (and arguably, universal) idea akin to the stories surrounding the Golden Fleece of Greek mythology or the Holy Grail in Christian culture. The motif that objects, events, places and peoples are present in the world which can produce significant and visceral reactions which both confirm and transcend our own humanity is powerful and persistent (Robinson, 2016, p.

In short, any tourist who travels to a distant land does so precisely to explore its art, culture and natural beauty and is thus predisposed to emotional responses, perhaps not to the degree of dysautonomia, but the possibilities for such an attack is nonetheless universal and predetermined.

That fact alone should persuade travel writing scholars to re-examine, and potentially recalibrate, the various examples of traumatic encounters with the sublime by Romantic or modern authors travelling across Europe or similar foreign climes, such as Gérard de Nerval's *Journey to the Orient* [1851], Arthur Symons's *Cities* [1903], and *Cities in Italy* [1907]; Henry Adams's *Mont Saint Michel and Chartres* [1904], or even V. S. Naipaul's *Beyond belief* [1998], to name a few. Writing of Palace of the Kremlin in Moscow, for example, Symons notes,

To be in one of these hot and many-coloured rooms is like being shut into the heart of a great tulip. Only fantastic and barbarous thoughts could reign here; life lived here could but be unreal, as if all the cobwebs of one's brain had externalised themselves, arching overhead and draping the four walls with a tissue of such stuff as dreams are made of. [...] The brain, driven in upon itself from such sombre bewilderments imprisoning it, could but find itself at home in some kind of tyrannical folly, perhaps in actual madness (Symons, 1902, p. 172-173).

And specifically of Florence, Symons adds,

Picture-galleries in palaces call one away from what is lovely in the streets, the river-side, the bridges, though indeed the art of the bridges, the aspect which has come to that river-side, are akin to all that Florence has created in paint and marble in those galleries. If we could endure so continual a pressure and solicitation of beauty, no city would be so good to live in as Florence; but the eyes cannot take rest in it: they are preoccupied, indoors and out of doors; this prevalence of rare things becomes almost an oppression (Symons, 1907, p. 134).

Though not in the same dramatic fashion as Stendhal or Williams, both references from Symons call for a similar experience. As Charles Forsdick writes in *Travel writing in French*, "Travel literature provided a particularly apt frame for Romantic writing, with the journey permitting a focus on the particular concerns of individual travellers often subject to the anxiogenic condition of existential malaise associated with disillusionment and

³⁰ See also Robinson (2012).

melancholy, known as the *mal du siècle*.” (Forsdick, 2019, p. 241–242).³¹ This “mal” should be reexamined in light of the Stendhal Syndrome.

All told, the Stendhal Syndrome has been confirmed a valid diagnosis, but whether it explains a specific type of [psycho]somatic trauma unique to Florence, or stands instead as a singular neologism – or branding, if you will – for a collective autonomic dysfunction that had already been identified and given various names over the years, remains to be determined. Yet, despite certain naysayers or detractors in the medical field who find Dr. Magherini’s theory to be derivative of Edmund Burke’s or even Longinus’s theories on the sublime at best, unscientific or pop psychology at worst,³² the popularity of the Stendhal Syndrome is undeniable.

It has even found traction in the art community. In addition to Terrence McNally’s 2004 theatrical collection *Stendhal Syndrome*, which contains the play *Full frontal nudity* cited in the epigraph, one can cite Dario Argento’s 1996 police thriller *La Sindrome di Stendhal*, as well as at least two novels, Isabelle Miller’s *Le Syndrome de Stendhal* (2003) and Alejandro Cernuda’s *Stendhal Syndrome* (2020), and one graphic novel, Aurélie Herrou’s *Le Syndrome de Stendhal* (2017), just to name a few.

“as lightly as a snowflake”: Williams’s second and third brushes with “madness” in Cologne and Amsterdam

Figure 3 – Cologne postcard from Rev. Dakin, 13 August 1928



Source: Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

³¹ See also William Merrill Decker (2009, p. 127-144).

³² Despite its widespread appearance in medical and psychiatric journals, the Stendhal Syndrome, does not currently appear in the *DSM-5 (Diagnostic and statistical manual of mental disorders)* published by the American Psychiatric Association, a sign that it has yet to be recognized as a legitimate psychological disorder.

In early August 1928, Rev. Dakin's tour group left Italy and headed into the mountains, where the scenery was once again breathtaking, but the cooler climate did little to ease the strain the trip was causing on Williams. As he writes to his mother on 5 August from Montreux, "I do wish our trip could be prolonged at least a week. *But our schedule is relentless* – we have to leave at six o'clock tomorrow morning" (Williams, 2000, p. 18, emphasis added). By the time they had arrived in Cologne, having just spent a relaxing boat trip up the Rhine from Interlaken, Williams admitted to her that he was "just about dead from our long trip": "I can hardly keep my eyes open. Since we have a lot of sightseeing on for tomorrow morning, I imagine I had better get into that nice bed upstairs with the thick feather quilt!" (Williams, 2000, p. 21, author's emphasis). Poignantly, Williams's letter reveals his extreme fatigue, not just physical but also metaphysical in that his senses were by now saturated. It was during this *sightseeing* the very next morning that presumably they visited the gothic Cologne cathedral wherein Williams experienced his second panic attack [or the climax of one extended attack that had begun in Paris three weeks earlier³³], about which he writes for the first time in his *Memoirs*:

At least a month of the tour was enveloped for me by this phobia about the processes of thought, and the phobia grew and grew till I think I was within a hairsbreadth of going quite mad from it.
We took a beautiful trip down the winding river Rhine, from a city in Northern Prussia to the city of Cologne.
On either side of our open-decked river boat were densely forested hills of deep green and on many of them were medieval castles with towers.
I noticed all this, even though I was going mad.
The principal tourist attraction of Cologne was its ancient cathedral, the most beautiful cathedral I have seen in my life. It was Gothic, of course, and for a cathedral in Prussia, it was remarkably delicate and lyrical in design.
My phobia about thought processes had reached its climax.
We entered the cathedral, the interior of which was flooded with beautifully colored light coming through the great stained-glass windows.
Breathless with panic, I knelt down to pray.
I stayed kneeling and praying after the party had left.

³³ How many bouts of panic attacks that Williams had experienced while traveling in Europe is unclear, and that he should officially record them only fifty years after the fact does not bode confidence. In the quote in his *Memoirs* that follows, he suggests that there was only one, long crisis that built up for over a month and climaxed in Cologne, with a minor reprise occurring in Amsterdam. This would suggest he had suffered only two attacks. And yet, in the three weeks between his time in Paris and his arrival in Cologne, there is plenty of evidence in the letters and travelogues of him being in good spirits in the south of France, throughout Italy, and in Switzerland. For me, these bouts were intense moments that lasted several minutes to perhaps an hour, and not panic attacks and heart palpitations that lasted for three weeks. Arguably, Williams could have experienced multiple small attacks nearly each day that had finally reached their peak in Cologne, as he intimates in his *Memoirs*. Or he could have experienced essentially three key moments of the Stendhal Syndrome.

Then a truly phenomenal thing happened.

Let me say that I am not predisposed to believe in miracles or in superstitions. But what happened was a miracle and one of a religious nature and I assure you that I am not bucking for sainthood when I tell you about it. It was as if an impalpable hand were placed upon my head, and at the instant of that touch, the phobia was lifted away as lightly as a snowflake though it had weighed on my head like a skull-breaking block of iron.

At seventeen, I had no doubt at all that the hand of our Lord Jesus had touched my head with mercy and had exorcised from it the phobia that was driving me into madness (Williams, 2006a, p. 20-21).

Christianity certainly influenced Williams's self-identification throughout the first half of his life, and evidence of its saints and symbols pepper nearly all of his early dramatic works. That he was traveling with his grandfather's congregation no doubt also had an impact on his spiritual reasoning behind the panic attack's sudden reprieve.

Consciously or not, Williams even admits to himself in his *Memoirs* that perhaps the impetus behind the attack was as much his "phobia about thought processes" as it was his cultural, artistic, and sensual satiety. As he continues his recollection,

For about a week after that I was marvelously well and for the first time I began to enjoy my first trip to Europe. *I still found the endless walking about art galleries to be interesting for only a few moments now and then, and dreadfully tiring, physically, for the rest.*

But the phobia about "thought process" was completely exorcised for about a week and the physical fatigue began to disappear with it (Williams, 2006a, p. 21, emphasis added).

Dr. Magherini writes explicitly that the panic, palpitations, and dizziness, not coincidentally signs that Williams had experienced, are only neutralised when the patient reduces the stress and fatigue linked to the frenetic travelling and consumption of art and beauty. Normality is restored when a familiar routine is once again established. To a certain extent, the few days' journey up to the Netherlands provided that resting was necessary, but as soon as they arrived in Amsterdam and walked endlessly about the city's art galleries, Williams's phobia returned.

There is no mention in the extant letters or postcards, or even in his *Memoirs*, about what precisely Williams visited in Amsterdam, nor what triggered his third and final attack, beyond his having attended the Equestrian event of the *Summer Olympics*:

It was the equestrian competition that our party attended and it was at this equestrian event that my phobia had a brief and minor reprise.

Having thought it [was] permanently exorcised by the 'miracle' in the

cathedral of Cologne, I was terribly troubled by its fresh, though relatively minor recurrence.

That night I went out alone on the streets of Amsterdam and this time a second 'miracle' occurred to lift the terror away. It occurred through my composition of a little poem. It was not a good poem except perhaps for the last two lines, but allow me to quote it, since it comes back easily to mind (Williams, 2006a, p. 22).

The poem's composition produced the same effect in Williams as the "impalpable hand" of Christ had done a week earlier in Cologne, and Williams apprehends – again, perhaps in retrospect – that the only way to keep his encroaching *madness* at bay was either to pray – something that he was not predisposed to do later in life – or to write:

That little bit of verse with its recognition of being one among many of my kind – a most important recognition, perhaps the most important of all, at least in the quest for balance of Mind – that recognition of being a member of multiple humanity with its multiple needs, problems and emotions, not a unique creature but one, only one among the multitude of its fellows, yes, I suspect it's the most important recognition for us all to reach now, under all circumstances but especially those of the present. The moment of recognition that my existence and my fate could dissolve as lightly as the cinder dropped in a great fall of snow restored to me, in quite a different fashion, the experience in the cathedral of Cologne. *And I wonder if it was not a sequel to that experience, an advancement of it: first, the touch of the mystic hand upon the solitary anguished head, and then the gentle lesson or demonstration that the head, despite the climactic crisis which it contained, was still a single head on a street thronged with many* (Williams, 2006a, p. 22, emphasis added).

It is here, half a century later, that Williams articulates not only his obsession with writing [it kept him sane all his life] but his equating of writing with religious apotheosis. Of note is the fact that, just following his own panic attack while visiting Florence, Stendhal also found immediate relief in religious thought and art, here the poetry of Ugo Foscolo:

I sat down on one of the benches which line the *piazza di Santa Croce*; in my wallet, I discovered the following lines by Ugo Foscolo, which I re-read now with a great surge of pleasure; I could find no fault with such poetry; I desperately needed to hear the voice of a friend who shared my own emotion [...] (Stendhal, 1959, p. 302, 304, author's emphasis).

Stendhal, as Julien Bogousslavsky and Gil Assal inform us, was interested more in psychiatric than somatic medicine, and understood "folly" – like Williams with his "blue devils" – as a source of creative energy (Bogousslavsky; Assal, 2010, p. 132).

Galetta's 2014 article in the *Universal Journal of Psychology* posits that neuroaesthetics lie at the heart of an individual's conception of beauty and that, moreover, any visceral response to artwork, such as those consumed *en masse* during foreign travel, can be predicted based upon that individual's history of aesthetic patterning, what he calls the "Aesthetic Algorithm": "The steady repetition of aesthetic preferences related to same compositional elements present in the artworks allowed to predict the subsequent aesthetic choices by the viewers towards not yet posted artworks" (Galetta, 2014, p. 248). A bold hypothesis in itself, the "Aesthetic Algorithm" reveals the individual's neurophysiological response to art, identifying that person's "Aesthetic Pleasure":

Is it possible to identify the compositional characteristics of an artwork, that are able to activate the brain areas responsible for the Beauty recognition, inducing the Aesthetic Pleasure in the viewers? Maybe all of us are driven by a specific form of *aesthetic determinism* when we admire and appreciate an artwork? If we were able to predict the aesthetic preferences of the public towards an artwork, maybe could we talk about *Aesthetic Precognition*? (Galetta, 2014, p. 248, author's emphasis).

If a viewer's "Beauty perception and Aesthetic Pleasure" are "predetermined by specific visual characteristics of the artworks," one can also study that person's *past* dysautonomic responses to artwork and subsequently diagnose his or her aesthetic precognition. In Williams's case, like Stendhal's, his shift from seeing divine intervention as a way of understanding his release from the somatic attack to creative production is more a prediction of his predisposed career as a writer than it is evidence of his latent mental illness. In other words, in composing his poem within his travelogue, Williams associates the literary act as a means to stem off *madness*, when in fact it was more a neuroaesthetical response to his psychosomatic confrontation with beauty precisely brought on by his travels.

The final experience Williams undergoes is more akin, then, to Stephen Dedalus's composing his villanelle in James Joyce's *Portrait of the artist as a young man* [1916] than it is to a laying on of hands. In Joyce, a religious epiphany is secondary to an aesthetic one. After the break in chapter five of *Portrait*, for instance, Stephen awakens from a dream, and his epiphany marks the dawning of creation, for the poem begins to take shape: "O! In the virgin womb of the imagination the word was made flesh" (Joyce, 2000, p. 182-183). Art becomes divine, or, rather, divinity begets art. Stephen no longer needs the Church and its doxology to purify him because his poetry makes him pure in spirit. Over the next

few pages, a history of the composition of the poem, in effect the birth of the soul, takes place, and for Stephen it is a religious experience in and of itself. In Williams's poem, by comparison, the concluding couplet "their vastness drowns me - My hot woe/ cools like a cinder dropped on snow" marks the end of his own epiphany, which he (mis)understood throughout most of his life as meaning that creativity will stave off mental illness, when, instead, creativity was the inevitable product of his aesthetic precognition when confronting beauty in all of its horrible and magnificent splendor - in short, the Stendhal Syndrome.

Williams, of course, did not *just* stumble upon this insight in 1972, when he was drafting his *Memoirs*. He had written the poem back in 1928 and had said many times since that writing daily kept him from going mad like his sister. Perhaps, the more scientific, medical even, explanation for the cooling of his "hot woe" was the respite between Cologne and Amsterdam, just as Dr. Magherini would prescribe half a century later. Williams felt rested, physically and artistically, so much so that neither he nor his grandfather mention anything in their letters home about their continued sightseeing adventures. Rev. Dakin, for instance, sums up their final two weeks in a few short phrases on a postcard to his wife, dated 10 August: "I am writing on the boat sailing down the Rhine. Germany is great. This is most beautiful and we go from Cologne to Holland to the Olympic Games. Sail from England Aug. 18 for New York arriving Aug. 26 - then for St. Louis" (Dakin, 1928).³⁴ Interestingly enough, the Reverend leaves out the trip to London entirely, including their planned visit to Stratford-upon-Avon and Croydon, where they would enjoy a brief flight over the city of London in the early years of commercial aviation. Williams does write about their aerial excursion in one of his little travel essays, *A Flight Over London*, but he also enumerates, yet again, the many monuments visited and artistic treasures admired: "We have the thrill of recognizing the museums which we have visited, the Cathedral, the Abbey, the Houses of Parliament, the parks and even the hotel in which we are stopping" (Williams, 2000, p. 227). Fast tourism à la carte.

³⁴ Postcard from Cologne.

Final considerations

What Williams experienced in Europe in the summer of 1928 did not take on his self-diagnosed term of *madness* until after he had watched his sister succumb to *dementia praecox* in 1937.³⁵ Until then, Williams had considered it a spiritual phenomenon, which is not surprising given his family's relationship to the church. But once he began recognizing his sister's mercurial behaviour as the onset of her schizophrenia, Williams thought that dementia stalked him in the dark recesses of his brain, and the only antidote he had against it, which his sister did not, was his writing. The story of his European apoplexy did not reach print until much later in his life, however, and by then he had recalled it in sensationalised terms, with no doubt a touch or two of the fictional accoutrements he regularly inserted into his autobiographical writing for dramatic effect. The "hand of our Lord Jesus" may have indeed "touched [his] head with mercy" and "exorcized from it the phobia that was driving [him] into madness," as he mentions in his *Memoirs*. Or, he may have just seen that the end of the tour was in sight and, with it, a return to normalcy from his frenetic daily routine, even if he grew later to despise that normalcy.

I do not wish to dispute the fact that mental illness posed a real threat to Williams later in his life. I do wish to suggest, however, that a more scientific explanation exists to the spiritual phenomenon he said he underwent in Cologne in 1928. It is likely that a young and impressionable Williams – a romantic at heart who had already fallen "in love with long distances" as his namesake, Tom Wingfield, would do in *The glass menagerie* (Williams, 1971, p. 145) – was simply experiencing acute nervous exhaustion, overwhelmed by the rapid pace of his grandfather's tour, where every day Williams was exposed to yet another historical, cultural, artistic, or natural phenomenon.³⁶ It is,

³⁵ Rose Williams, of course, did not suddenly breakdown mentally. It was a slow process that took several years, and Williams witnessed most of it. But she began showing clear signs of dementia in 1936, as Leverich notes: "In truth, she was mentally ill, but no one wanted to face it—no one in the family, not Tom, not her doctor, and least of all Rose herself" (Leverich, 1995, p. 173). It was around this same time that Tennessee Williams began attaching his nervous exhaustion to the idea of his "blue devils": "But as Tom would discover, the 'blue devils' were beyond his control. They had fastened on him and would appear and reappear again in his journals and reveries. [...] Now he was beset with the fear of encroaching madness, along with the misery of sexual repression that he was still suffering at age twenty-five" (Leverich, 1995, p. 174–175). Leverich adds as an endnote: "Medical dictionaries relate baleful blue devils to 'the blues,' a commonplace name tending to belittle painful periods of clinical mental depression, often accompanied by psychosomatic illnesses and apparitions seen during delirium tremens" (Leverich, 1995, p. 608).

³⁶ In March 1935, on the eve of his twenty-fourth birthday, Williams suffered a panic attack while riding a tramcar in St. Louis and was admitted into St. Luke's hospital, remaining there for nearly a week. Believing he just had had a heart attack, Williams's doctor diagnosed him instead as "suffering from total

therefore, entirely plausible that what he experienced was more a bout with the benign Stendhal Syndrome than malignant fits of *madness*, bearing in mind that he had just passed through Florence, where the Syndrome was first medically identified.

Williams would have to wait another twenty year before returning to Europe, and his experiences in 1948 were more underwhelming than before.³⁷ “Europe?” he writes in his private notebook for January 1948, retracing his and his grandfather’s earlier footsteps, “I have not yet organized my impressions” (Williams, 2006b, p. 469). It did not take long, however, for him to put those impressions on paper. In an unpublished and undated manuscript fragment entitled *Tourists* [ca. 1949–50], probably an early draft of his essay *A writer’s quest for a Parnassus*, published in the New York Times in 1950, Williams gives his impressions of traveling around Europe with a tour group:

People touring together are always so hearty in the early mornings, with the breakfast coffee still hot in their bellies. They shout to each other, Well, well, well! How did you sleep last night? The answer is, Like a log! But with the advance of the day the irritations build up again. They don’t want to do the same things, one has to sacrifice his interests to another. The unaccustomed wine at meals makes them sleepy and to pull themselves out of the lethargy they drink too much of the strong black coffee afterwards. There is at least one serious quarrel and several hours of sulking and by the end of the day each has tacitly admitted that the trip is a failure and thinks with dread of the forced companionship of the ship’s small cabin going back to the States. They should have stayed there and taken a restful little vacation on the Cape, for what is Europe but a long series of animated post-cards viewed from various uncomfortable positions? (Williams, 1949–1950, [1]).

exhaustion and underweight” and prescribed “complete rest” (Leverich, 1995, p. 148). Almost a year later to the date, Williams experienced yet another attack, about which writes in a notebook entry for 19 March 1936: “Oh my, what a *blissful exhaustion!* I haven’t felt quite like this since that night in Cologne or Amsterdam – when the crowds on the street were like cool snow to the cinder of my individual ‘woe.’ Over seven years ago. A state in which the damnedest seems to have happened and you can’t be any more completely damned – and *the tired brain and body has simply got to rest for a while.* I am positively limp in every muscle” (Leverich, 1995, p. 19, emphasis added). Interestingly, it was exhaustion, not mental illness that triggered both attacks.

³⁷ Inturrisi concludes his New York Times piece “Going to pieces over masterpieces” with a theory about the anti-Stendhal Syndrome that Williams might have experienced during his return trip:

It suddenly occurred to me that I was witnessing the final stages of another undiagnosed pathology afflicting the modern tourist – a syndrome at the opposite end of the spectrum from the romanticism of the Stendhal brand – one in which its victims are nonplussed by art and history and where the symptoms are a profound desire to get home and catch up on missed installments of television soap operas. This syndrome, for which I have coined the name the Mark Twain Malaise, strikes mostly among sophisticated travelers with an unshakable cynicism and leaves them unimpressed with anything famous or universally acclaimed (Inturrisi, 1988, p. 43).

Though Williams is referring specifically here to one of several trips he made to Europe from 1949 to 1950 [probably with Frank Merlo and Paul Bowles] while writing his play *The rose tattoo*, there are overtures here to that first trip back in 1928. Williams never documented a similar experience in his travels, but these trips were no longer about tourism as much as they were about escapism. To be fair, given that Williams was consuming by this time a daily toxic cocktail of strong black coffee, cigarettes, alcohol and, soon after, barbiturates like Seconals and Nembutals, whose own side effects included dizziness, drowsiness, confusion, and difficulty concentrating, it would have been difficult by this time to distinguish in him the Stendhal Syndrome from encroaching *madness* or from a physical dependency on stimulants and depressants.

References

AMÂNCIO, Edson José. Dostoevsky and Stendhal's Syndrome. **Arquivos de Neuro-Psiquiatria**, v. 63, n. 4, p. 1099-103, 2005.

BAK, John S. Introduction. In: BAK, John S. (Ed.). **Tennessee Williams and Europe: transnational encounters, transatlantic exchanges**. Amsterdam: Rodopi, 2014. p. 1-22.

BAK, John S. **Tennessee Williams: A literary life**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

BAK, John S. A reporter without borders: Tennessee Williams's literary 'War' journalism, 1928. **Cadernos de Literatura Comparada**, "Polinização Cruzada: Literatura, Jornalismo, Jornalismo Literário", v. 44, n. 6, p. 51-71, June, 2021.

BAMFORTH, Iain. Stendhal's Syndrome. **British Journal of General Practice**, v. 61, n. 581, p. 945-946, Dec., 2010.

BAR-EL, Yair; DURST, Rimona; KATZ, Gregory; ZISLIN, Josef; STRAUSS Z, Ziva; KNOBLER, Haim Y. Jerusalem Syndrome. **British Journal of Psychiatry**, v. 176, p. 86-90, 2000.

BLUM, Harold P. Tribute to Graziella Magherini. Freud's travels and the Stendhal Syndrome. **PsicoArt**, v. 7, p. 1-19, 2017.

BOGOUSSLAVSKY, Julien; ASSAL, Gil. Stendhal's aphasic spells: the first report of transient ischemic attacks followed by stroke. BOGOUSSLAVSKY, Julien; HENNERICI, Michael G.; HANSJÖRG, Bänzner; BASSETTI, Claudio (Ed.). **Neurological Disorders in Famous Artists: Part 3**. Basel: Karger, 2010. p. 130-142.

CENTRO STUDI AUXOLOGICI. La síndrome di Stendhal. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20200811000057/https://auxologia.it/la-sindrome-di-stendhal/>. Acesso em: 2 jan. 2022.

CERNUDA, Alejandro. **Stendhal Syndrome**. Translated by Stephen Daunt. n.c.: Babelcube, 2020.

DAKIN. Rev. Walter E. [Letters and postcards from Europe]. Part II: Correspondences, 1880–1980. Dakin, Walter Edwin, 1905–1954, n.d. Box 60, folder 13. Harry Ransom Center, University of Texas at Austin, July–September, 1928.

DATTA, Swarna. Stendhal Syndrome: a psychological response among tourists. **Psychology and Cognitive Sciences**, v. 3, n. 2, p. 66-73, June, 2017.

FORSICK, Charles. Travel writing in French. In: DAS, NANDI; YOUNGS, Tim (Ed.). **The Cambridge history of travel writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 236–251.

GALETTA, Giuseppe. An introduction to the aesthetic precognition: threat or opportunity for contemporary art? **Universal Journal of Psychology**, v. 2, n. 8, p. 248-254, 2014.

GUERRERO, Angel L.; ROSSELLÓ, Antonio Barceló; EZPELETA, David. Stendhal Syndrome: origin, characteristics and presentation in a group of neurologists. **Neurologia**, v. 25, n. 6, p. 349–356, 2010.

HERROU, Aurélie. **Le Syndrome de Stendhal**. Grenoble: Glénat, 2017.

INTURRISI, Louis. Going to pieces over masterpieces. **New York Times**, 6 Nov. 1988: Sec. 5, 43. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1988/11/06/travel/going-to-pieces-over-masterpieces.html>. Acesso em: 8 jan. 2022.

JOYCE, James. **Portrait of the artist as a young man**. Edited by Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LA SINDROME DI STENDHAL. Dir. Dario Argento. Produção: Cine 2000; Medusa Produzione. Roteiro: Dario Argento. Intérpretes: Asia Argento, Thomas Kretschmann, Marco Leonardi. Itália, 1996. 1 DVD (120 min.), color.

LAHR, John. **Tennessee Williams: mad pilgrimage of the flesh**. New York: Norton, 2015.

LEVERICH, Lyle. **Tom: the unknown Tennessee Williams**. New York: Crown, 1995.

MAGHERINI, Graziella. **La Síndrome di Stendhal**. Florence: Ponte Alle Grazie, 1989.

MAGHERINI, Graziella. “**Mi sono innamorato di una statua**”. Oltre la sindrome di Stendhal / “I’ve Fallen in Love with a Statue”: Beyond the Stendhal Syndrome. Florence: Nicomp Laboratorio Editoriale, 2007.

MAGHERINI, Graziella. Stendhal Syndrome: EHU students interview Prof. Graziella Magherini. April 5, 2020. Disponível em: <https://en.ehu.lt/news/stendhal-syndrome-students-interview/>. Acesso em: 16 jan. 2022.

MARINHO, Guadalupe; PETA, Joana; PEREIRA, Joana; MARGUILHO, Miriam. Stendhal Syndrome: can art make you ill? **European Psychiatry**, v. 64, n. S1, p. S317, 2021.

McNALLY, Terrence. Full frontal nudity. In: McNALLY, Terrence. **The Stendhal Syndrome**. New York: Grove, 2004. p. 1-38.

MERRILL DECKER, William. Americans in Europe: Henry James to the present. In: BENDIXEN, Alfred; HAMERA, Judith (Ed.). **The Cambridge companion to American travel writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 127-144.

MILLER, Isabelle. **Le Syndrome de Stendhal**. Paris: Sabine Wespieser, 2003.

MORENO-LOBATO, Ana; HERNÁNDEZ-MOGOLLÓN, Jose Manuel; PASACOGONZALEZ, Barbara Sofía; DI-CLEMENTE, Elide. Multidimensionality of emotions in tourism studies: an approach from psychological theories. **Journal of Tourism & Development**, v. 36, n. 1, p. 167-74, 2021.

MORTON, Clay. Not like all the other horses: neurodiversity and the case of Rose Williams. **The Tennessee Williams Annual Review**, v. 13, p. 3-18, 2012. Disponível em: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=141>. Acesso em: 3 set. 2023.

NICHOLSON, Timothy Richard Joseph; PARIANTE, Carmine; MCLOUGHLIN, Declan. Stendhal Syndrome: a case of cultural overload. **BMJ Case Reports** (Jan. 2009). Disponível em: <https://casereports.bmj.com/content/2009/bcr.06.2008.0317>. Acesso em: 8 nov. 2023.

O’CONNOR, Jacqueline. **Dramatizing dementia: madness in the plays of Tennessee Williams**. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1997.

PALACIOS-SÁNCHEZ, Leonardo; BOTERO-MENESES, Juan Sebastián; PACHÓN, Rocío Plazas; HERNÁNDEZ, Laura Bibiana Pineros; TRIANA-MELO, Juanita del Pilar; RAMÍREZ-RODRÍGUEZ, Santiago. Stendhal Syndrome: a clinical and historical overview. **Arquivos de Neuro-Psiquiatria**, v. 76, n. 2, p. 120-123, Feb. 2018.

PALLER, Michael. The couch and Tennessee. **The Tennessee Williams Annual Review**, v. 3, p. 37-55, 2000. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=29>. Acesso em: 8 nov. 2023.

PICARD, David; ROBINSON, Michael (Ed.). **Emotion in motion: tourism, affect and transformation**. New York: Routledge, 2016.

ROBINSON, Michael. Beyond Stendhal: emotional worlds or emotional tourists? **Literature & Aesthetics**, v. 22, n. 1, p. 1-19, June 2012.

ROBINSON, Michael. Introduction: the emotional tourist. In: PICARD, David; ROBINSON, Michael (Ed.). **Emotion in motion: tourism, affect and transformation**. New York: Routledge, 2016. p. 21-46.

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

STENDHAL, Marie-Henri Beyle. **Rome, Naples and Florence**. Translated by Richard N. Coe. New York: George Braziller, 1959.

SYMONS, Arthur. **Cities**. London: J. M. Dent, 1902.

SYMONS, Arthur. **Cities in Italy**. London: J. M. Dent, 1907.

TEIVE, Hélio A. G.; MUNHOZ, Renato P.; CARDOSO, Francisco. Proust, Neurology and Stendhal's Syndrome. **European Neurology**, v. 71, n. 5-6, p. 296-98, 2014.

TERRY-FRITSCH, Allie. **Somaesthetic experience and the viewer in Medicean Florence Renaissance art and political persuasion**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. p. 1459-1580.

WILLIAMS, Tennessee. **The collected poems of Tennessee Williams**. Edited by David Roessel; Nicholas Moschovakis. New York: New Directions, 2002.

WILLIAMS, Tennessee. The glass menagerie. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams, v. 1**. New York: New Directions, 1971. p. 142-238.

WILLIAMS, Tennessee. **The luck of friendship: the letters of Tennessee Williams and James Laughlin**. Edited by Peggy L. Fox; Thomas Keith. New York: Norton, 2018.

WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs**. New York: New Directions, 2006a.

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

WILLIAMS, Tennessee. **Notebooks**. Edited by Margaret Bradham Thornton. New Haven: Yale University Press, 2006b.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams - 1920-1945, v. I**. Edited by Albert J. Devlin; Nancy M. Tischler. New York: New Directions, 2000.

WILLIAMS, Tennessee. ["The strangers pass me on the street"] poem ms. Tennessee Williams Collection 1880-1993. Part I: Works, Ca, 1917-1942, n.d. Box 4, folder 11. Harry Ransom Center, University of Texas at Austin. ca. 1930.

WILLIAMS, Tennessee. Tourists. Tennessee Williams Collection 1880-1993. Part I: Works, Ti-Tw, n.d. Box 50, folder 4. Harry Ransom Center, University of Texas at Austin. ca. 1949-50.

Submitted on: July, 19 2023

Accepted on: Sept. 5, 2023



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

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

Adriana Falqueto Lemos¹
Johnny César dos Santos²

Resumo

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

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

Abstract

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

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

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

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

Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A ausência e presença em três peças

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MAGGIE: [...] Me lembro quando saíamos juntos na escola, Gladys Fitzgerald e eu, você e o Skipper. Mais parecia um encontro entre você e Skipper. Gladys e eu meio que parecíamos intrusas, como se fosse necessário acompanhar vocês! - para causar uma boa impressão pública - .
[...]
BRICK: Casei com você, Maggie. Por que eu ia casar com você se eu fosse - ? (Williams, 2016, p. 65).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BRICK: Nada.

PAIZÃO: Só desligou?

BRICK: Só desliguei.

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

BRICK: A verdade dele, não minha!

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

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

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

Algumas considerações

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

- MORTON, Clay. Not like all the other horses: neurodiversity and the case of Rose Williams. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 13, p. 3-18, 2012. Disponível em JSTOR: <https://doi.org/10.2307/45344159>. Acesso em: 15 dez. 2023.
- PICCIRILLO, Antonia. Hiding behind the closet door: representations of the homosexual experience in A Streetcar Named Desire. **The Review: A Journal of Undergraduate Student Research** 19 (2018). Disponível em: <https://fisherpub.sjf.edu/ur/vol19/iss1/6>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- SAVRAN, David. By coming suddenly into a room that I thought was empty: mapping the closet with Tennessee Williams. **Studies in the Literary Imagination**, v. 24, n. 2, p. 57-75, 1991.
- SCHVEY, Henry I. The tragic poetics of Tennessee Williams. **Études Anglaises**, v. 64, n. 1, p. 74-85, jan./mar. 2011.
- SILVA, Lajosy. Memória histórica na dramaturgia de Tennessee Williams. **Fênix**, Uberlândia, v. 2, n. 3, p. 1-12, 2005.
- SILVA, Lajosy. **Historicidade, representação e sexualidade: uma leitura crítica das contradições do teatro contemporâneo em 'Bent' de Martin Sherman e 'Amor e restos humanos' de Brad Fraser**. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.8.2007.tde-31102007-151206. Acesso em: 9 ago. 2023.
- SPOTO, Donald. **The kindness of strangers: the life of Tennessee Williams**. Boston: Little, Brown, 1985.
- TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. A (des)figuração da dramaturgia de Tennessee Williams a partir da obra de Yukio Mishima. **Literatura: teoria, história, crítica**, Bogotá, v. 24, n. 1, p. 131-163, June 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.95531>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de; FLORES, Fulvio Torres. O inquietante silêncio no armário em Summer at the lake, de Tennessee Williams. **Revista Diálogos**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 32 - 51, 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/6572>. Acesso em: 23 maio 2023.
- WALLS, Alison. The martyr in Williams's suddenly last summer, The mutilated, and The remarkable rooming-house of Mme. Le Monde. **The Tennessee Williams Annual Review**, no. 17, 2018, p. 93-114. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48615445>. Acesso em: 9 ago. 2023.
- WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. Tradução do Grupo TAPA. São Paulo: É Realizações, 2011.

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

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

Submetido em: 14 ago. 2023

Aprovado em: 11 out. 2023

Conflito e drama familiar em *Cat on a hot tin roof* a partir da perspectiva de Norbert Elias de Figuração Social



Conflict and familiar drama in *Cat on a hot tin roof* from Norbert Elias' perspective of Social Figuration

Daniele Santos¹
Leandro Francisco de Paula²

Resumo

Este estudo tem como pretensão considerar a família representada em *Cat on a hot tin roof*, peça escrita por Tennessee Williams, em 1955, como uma configuração social, teoria proposta por Norbert Elias, em seus estudos como *O processo civilizador* (1993; 2011), em ambos os volumes; e *Os estabelecidos e os outsiders* (2000), entre outros. Nossa proposta é justificar como essa configuração social, marcada pela família Pollit, apresenta relações de poder nos moldes propostos por Elias, ou seja, em uma dinâmica multilateral e não hierárquica que se concentra em cada membro conforme as horas do jantar de Big Daddy vão se consolidando. Nesse sentido, este estudo pretende analisar como se dá a funcionalidade de dissolução dessa teia relacional entre os membros de tal família. Como resultado prévio, entendemos que a teoria eliasiana pode ser aplicada à família enquanto instituição social de poder, essa sendo parte da ficção, embora totalmente possível enquanto realidade material.

Palavras-chave: Família; Conflito; Relações de poder.

Abstract

This study aims to consider the family represented in *Cat on a hot tin roof*, a play written by Tennessee Williams in 1955, as a social configuration, a theory proposed by Norbert Elias, in his studies, such as *The civilizing process* (1993; 2011), in both volumes; and *Established and outsiders* (2000). Our proposal is to justify how this social configuration marked by such a Pollit family presents power relations along the lines proposed by Elias, that is, in a multilateral and non-hierarchical dynamic that focuses on each member as Big Daddy's dinner hours are consolidated. In this sense, this study intends to analyze how the functionality of dissolving this power between that family members occurs. As a previous result, we understand that Eliasian theory can be applied to the family as a social institution of power, although entirely possible as a material reality.

Keywords: Family; Conflict; Power relations.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Mestra em Letras pela mesma Universidade. E-mail: psantosdaniele@gmail.com.

² Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em História pela mesma Universidade. E-mail: leandro.franciscodepaula@gmail.com.

Introdução

Cat on a hot tin roof (com a tradução mais comum de *Gato em teto de zinco quente*) é uma peça escrita por Tennessee Williams, em 1954. Sua estreia aconteceu na Broadway, em Nova York, em agosto de 1955. Há, pelo menos, três versões reconhecidas dessa peça: a primeira, original, escrita em 1954; a versão de 1955, lançada na Broadway, com sugestões do diretor Elia Kazan; e a terceira versão, escrita para o *revival*, também na Broadway, com a direção de Michael Kahn, em 1974, de acordo com Jason Zinoman (2003).

A segunda e a última versões apresentam alterações significativas, em relação à primeira, sobretudo quanto ao terceiro ato, mais especificamente ao fim. Na primeira versão, antes da estreia na Broadway, temos um Brick mais caloroso e receptivo às investidas de Maggie, como se os eventos da noite de jantar, a tomada de consciência da condição de Big Daddy, e a posição da Big Mama em demonstrar seu apreço por ele, tivessem influenciado seu pensamento sobre o real lugar da relação dele com a “gata”, ou seja, como ela seria importante para dar o neto ao pai que sempre sonhou, ainda de acordo com o mesmo crítico, Jason Zinoman (2003), para o *The New York Times*.

Nesse sentido, Williams tenta demonstrar essa tomada de consciência de Brick por meio da sua resposta evasiva à Maggie quando essa diz amá-lo: “Eu te amo, Brick, eu amo! BRICK [sorrindo com uma tristeza encantadora]: Não seria engraçado se isso fosse verdade?” (Williams, 2004, p. 91, tradução nossa).³ Mesmo a resposta sendo evasiva, respondê-la, e mostrar uma espécie de condescendência, por meio do seu sorriso, demonstra que, de alguma forma, esse relacionamento pode ter futuro e a mentira pode se tornar verdade.

Já na segunda versão, há um Brick mais frio e indiferente, que permanece assim até o fechar das cortinas. Maggie mente sobre a gravidez e sugere a ele que naquela noite tenham relações sexuais para tentar encobrir a mentira que haviam dito a Big Daddy: “Eu contei uma mentira a Big Daddy, mas podemos torná-la realidade” (Williams, 2014, p. 118, tradução nossa).⁴ Mesmo com todas as investidas da “gata”, esse Brick não cede e as cortinas fecham sem nenhuma reação dele, diferentemente da primeira versão. É um Brick alheio e vazio.

³ “I do love you, Brick, I do! BRICK [smiling with charming sadness]: Wouldn’t it be funny if that was true?”

⁴ “I told a lie to Big Daddy, but we can make that lie come true.”

Na terceira versão, quando Williams teve 20 anos para amadurecer a peça e as sugestões de Elia Kazan, conseguiu unir as duas versões, demonstrando ao público uma incógnita ao final: Brick foi rendido pela “gata” e voltaria a acreditar nessa relação ou não? Ao mesmo tempo que temos um Brick indiferente, que não responde às investidas de Maggie, também temos um personagem que se demonstra idealizador de um futuro com a esposa. Essa possibilidade de análise que segue essas três versões, com finais diferentes, é só mais uma das formas de ver a obra de Williams com a singularidade que ela apresenta: a capacidade do autor de se reinventar frente a recepção do público, da crítica – no caso da peça, feita pelo crítico Kenneth Tynan, em 1955, conforme artigo da *The New York Times*, de 2003 – e a possibilidade de trabalhar em constante diálogo multilateral com diretores de teatro, enfim, um autor reflexo de uma sociedade plural tal como Norbert Elias (1993), que embasa este estudo, entendia-a, mesmo considerando as controvérsias da época.

Frente a isso, cabe destacar que a versão utilizada para a realização deste estudo é a de 1955, tendo em vista que Tennessee Williams era considerado um *outsider*, ainda mais nesse tempo – conceito a ser detalhado mais adiante neste estudo – por seu meio. Isto é, segundo Toledo (2019), em sua tese sobre o autor, apresentada à Universidade de São Paulo, os anos 1950 não estavam abertos às questões da homossexualidade em função, sobretudo, do macarthismo – uma espécie de patrulha que visava coibir o “avanço comunista”, e os ideais de esquerda – e do conservadorismo.

Dessa forma, em razão da fama e do sucesso, a orientação sexual de Tennessee se evidenciava, mesmo que ele não se assumisse publicamente como homossexual – fazendo isso somente em 1970. Portanto, mesmo com toda a sua visibilidade, ele ainda seria um *outsider* no seu meio, por não poder ter a liberdade de ser um autor homossexual assumido – inclusive, a adaptação fílmica de *Cat on a hot tin roof*, de 1958, tenta esconder esse traço de Brick. Presume-se, ainda, que nunca tenha recebido um Prêmio Nobel por sua orientação sexual, o que faz dele um *outsider* no meio, mesmo que *estabelecido* na sua arte, conceitos que são fundamentais na teoria de Norbert Elias (2001) para entender as relações sociais que se firmam nos jogos de poder.

Tennessee Williams, Arthur Miller e Eugene O’Neill são considerados por Betti (2005) como a tríade dos clássicos da literatura moderna norte-americana, justificando, assim a grande importância de preservar a memória, a história, e todas as relações

possíveis que se podem fazer entre a dramaturgia de Williams e outros saberes humanos, como a sociologia.

Tennessee Williams nasceu em Columbus, Mississippi, em 1911. Como afirma Toledo (2019), em 1920, o autor ganha uma máquina de escrever e isso o incentiva a publicar seus primeiros escritos. Em 1929, ao matricular-se na faculdade de jornalismo, dedicou-se à sua primeira peça, *Beauty is the word*, mas foi obrigado a interromper a sua carreira e a trabalhar com o pai em uma fábrica de sapatos. Volta a escrever somente em 1935, lançando a sua primeira peça encenada: *Cairo! Shanghai! Bombay!*. Importante também destacar que ganhou o Prêmio Pulitzer por duas de suas obras: *A streetcar named Desire* (1948) e *Cat on a hot tin roof* (1955). Ganhou também o Tony Award por *The rose tattoo*, em 1951.

Harold Bloom, em *Tennessee Williams*, considera-o como “O mais literário de nossos principais dramaturgos [...]” (Bloom, 2007, p. 2, tradução nossa).⁵ Para o crítico, ele teve alguns precursores que formaram a sua persona literária: Hart Crane, D. H. Lawrence e Walt Whitman. Ainda de acordo com Bloom (2007, p. 3, tradução nossa), “Hart Crane [por exemplo] fez de Williams um dramaturgo lírico mais dramático do que ele poderia ter sido”.⁶ Ele também afirma que *Cat on a hot tin roof* tem características de autoerotismo e narcisismo representadas no personagem Brick que representam uma espécie de alter ego de Walt Whitman. Essa relação demonstra a multilateralidade dos acordos que Williams firmou com seus antecessores e sucessores no gênero dramático, mais um dos pontos presentes na teoria de Elias sobre figurações sociais: a dinamicidade das sociedades que se dão por meio de grupos que nela se formam.

No Brasil, a recepção de suas obras é considerada por Silva (2022), em dissertação também apresentada à Universidade de São Paulo, com uma abordagem menos realista e mais subjetiva das peças de Williams. Inclusive, chega a dizer que *Cat* é marcada por um viés pouco político da obra do autor, entretanto, o presente estudo, por se firmar nas relações de poder, e mostrar que há um jogo relacional entre os membros daquele núcleo familiar, demonstra o contrário: o viés político de Williams está mais sutil, sendo representado pelo embate entre o discurso feminino e o masculino, bem como as tomadas de poder do patriarcado e o que ele representa, mas não deixa de estar presente.

⁵ “The most literary of our major dramatists.”

⁶ “Hart Crane [for example] made Williams more of a dramatic lyrical dramatist that Williams is supposed to have been.”

De qualquer forma, marca-se no Brasil a primeira montagem da peça em 1956, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, com direção de Maurice Vaneau. Já, em 1976, *Gata em telhado de zinco quente*, dirigida por Paulo José. Em 1998, por Moacyr Góes. Enquanto isso, em 2016, pelo Grupo TAPA, há adaptação com a direção de Eduardo Tolentino. Cabe destacar também que Augusto Boal foi um grande elo entre o teatro americano e o teatro brasileiro, auxiliando na adaptação da peça em território nacional, ainda de acordo com Silva (2022).

Cat on a hot tin roof narra a comemoração do aniversário do Big Daddy como eixo dessa figuração social que ali se fomenta, sendo esse um dos pontos dessa constelação. A ambição pelo seu patrimônio atinge o conflito central, conduzindo todos os membros da família à explosão de sentimentos de diversas naturezas e desentendimentos. A peça, conforme Kolin (1998, p. 10, tradução nossa) afirmou, “ousou desafiar os costumes políticos e sexuais da Era Eisenhower⁷ e capturou as ansiedades da Era da Guerra Fria”. Sendo essa mais uma justificativa para que o viés político estivesse presente, mesmo que de forma mais tímida.

Parte do enredo se passa no quarto de Maggie e de Brick. O casal tem um relacionamento conturbado e uma vida sexual pouco ativa. Brick está sempre alcoolizado, o que influencia diretamente na vida conjugal. Há suspeita de uma relação homossexual secreta entre Brick e o seu melhor amigo, Skipper, que se suicidou, o que poderia ter desencadeado os vícios.

O tom da história segue esse nível. As relações familiares são bastante conturbadas, evidenciando reais interesses dos familiares na herança de Big Daddy, possivelmente acometido por um câncer. Nessa breve perspectiva, o objetivo deste artigo é pontuar algumas questões sobre as relações que se constroem na obra de Williams, a partir da perspectiva de Norbert Elias. Essas questões serão norteadas pela teoria do sociólogo que corresponde à de configuração social, também chamada de figuração social – então serão utilizadas como sinônimos neste artigo – e às relações de poder que compõem esse círculo social, como uma família pode ser considerada. Iniciemos, portanto, com uma breve apresentação de quem é Norbert Elias e uma breve noção da sua vasta teoria para, então,

⁷ Após as grandes tensões que marcaram a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), sobretudo com seu fim e disseminação da Guerra Fria, houve um intenso conflito entre Estados Unidos e União Soviética. A partir de 5 de janeiro de 1957, a Doutrina Eisenhower é implantada e tinha como mote reprimir qualquer ação das forças opostas, ou seja, da “ameaça comunista” vinda da União Soviética. Nesse sentido, passou-se a se isolar qualquer grupo que representasse articulação com essas ideias.

partir para as relações de poder que se estabelecem dentro do núcleo familiar escrito por Tennessee Williams.

Norbert Elias: preceitos básicos

Norbert Elias é bastante conhecido no campo das Ciências Sociais e suas análises nos ajudam a entender o campo da Sociologia e da História como um todo, tendo em vista a elasticidade dos seus conceitos. Embora não muito utilizado no campo das Letras, das Artes e da Linguística para analisar o gênero dramático, pensar em sua teoria nessas perspectivas acaba também sendo um modo analítico diferenciado daquilo que tem se visto até então. Reconhecer Elias como um grande teórico que abarca a possibilidade de entender os mais variados campos dos saberes humanos é uma perspectiva plural e multidisciplinar de se entender a cultura ocidental e o que ela representa.

Conforme afirma Federico Neiburg (2000), nas notas introdutórias de *Os estabelecidos e os outsiders*, Elias foi discípulo de Karl Mannheim, sociólogo também muito influenciado pelas ideias de Karl Marx e Max Weber. Ele tentou buscar trazer conceitos que tentassem superar as próprias tradições dominantes no terreno sociológico. Por estudar medicina, isso evidenciou aos seus escritos uma característica bastante sistêmica, o que o fez muitas vezes ser acusado de determinista, sendo essa interpretação de sua obra um grande equívoco, pois os aspectos biológicos, para ele, seriam apenas uma das muitas facetas individuais de uma sociedade interconectada, ou seja, seriam dependentes de aspectos também sociais. Isto é, não são aspectos biológicos que determinam a personalidade e postura de um indivíduo, mas sim sua convivência em sociedade e a forma que se porta nos grupos dos quais fazem parte.

Além disso, podemos pontuar outro elemento da sua teoria. Para ele, *outsiders* são indivíduos estigmatizados pela sociedade. No livro *Os estabelecidos e os outsiders* (2000), o sociólogo alemão mostra como uma vila operária na Inglaterra tinha rivalidades: o grupo social que se estabeleceu antes vivia em conflito com os grupos sociais que vieram depois. Os primeiros habitantes desenvolveram fortes relações sociais e formaram um grupo coeso ao longo do tempo. Com a chegada dos migrantes (que também eram trabalhadores assim como os primeiros) a luta começou: o primeiro grupo começou a estigmatizar o grupo que

chegou depois, que, surpreendentemente, aceitou o discurso dos seus rivais, sentindo-se realmente inferior a eles.

O primeiro grupo utilizou-se da fofoca para difamar aqueles que vieram depois. Essa rivalidade, ao contrário do que apontam as teorias marxistas, nada tinha a ver com a luta de classes e não eram disputas econômicas entre ricos e pobres: era um jogo de cabo de guerra entre aqueles que vieram antes contra aqueles que chegaram depois em função do controle social daquela teia de relações que ali se firmava (Elias, 2000, p. 19-50). Assim, percebemos que a teoria eliasiana também serve de revisionista à teoria marxista.

Nesses termos, a sociologia de Norbert Elias também é conhecida como figuracional. Isto é, para ele, todo espaço ocupado pelos “indivíduos”, em suas funções sociais, é um espaço onde sempre existem rivalidades e jogos de poder. Os grupos e indivíduos, para ele, estão sempre formando “teias” enredadas pelo poder, que mantêm os indivíduos unidos e os obriga a lutar uns contra os outros simbolicamente. Nesse sentido, o indivíduo é formado pela sociedade da qual faz parte e também auxilia na estruturação dessa mesma sociedade. Esse amálgama entre a sociedade e o indivíduo é denominado por ele de *habitus social* (Elias, 2000, p. 19-50). Em relação uns aos outros, os indivíduos se estruturam, mas também ajudam a estruturar a própria sociedade.

Portanto, a sociedade e os indivíduos nunca se sobrepõem, mas a relação entre eles mantém um equilíbrio instável nessa direção, ou seja, as relações de poder não são hierárquicas, são multilaterais. Cada indivíduo apresenta seu lugar e exerce um poder específico na sociedade em que vive. Em suas teorias, Elias também conceitua o que chama de Processo Civilizador (1993, 2011). Em duas obras com esse título, divididas em dois volumes, o autor estabeleceu a ideia de que na transição do período medieval para a Era Moderna e Industrial, os indivíduos foram cada vez mais privados de suas paixões, adotando posturas consideradas ideais para se viver em sociedade. Isto é, abandona-se um lado mais animalesco em razão de uma noção mais civilizada. As cortes francesas são colocadas como exemplo máximo da ideia da lógica do prestígio: mais educadas, habituadas às artes e à cultura. Por essas razões, as relações entre estabelecidos e *outsiders* são sempre um estigma para o segundo grupo: incivilizados, rústicos, selvagens, rudes, entre outros adjetivos que são utilizados para definir esse grupo que chega depois (Elias, 1993, 2011).

Frente a essa breve noção, podemos partir para a análise presente no livro de Tennessee Williams. A teoria de Elias será pormenorizada em alguns momentos, mas a sua base deve ser compreendida pela leitura detalhada desta introdução.

A família como configuração social em *Cat on a hot tin roof*

Para Elias (1994, 2011), qualquer grupo humano conectado é necessariamente uma figuração social. Contudo, para que o conceito fosse mais amplo, ele não nomeou cada uma dessas figurações, mas afirma que elas partem de um simples casal, ou seja, dois indivíduos, chegando até as figurações mais amplas, que formam os Estados. Portanto, qualquer grupo que se estabelece dentro de uma sociedade específica pode ser considerado como estrutura de tais configurações, tendo elas um centro de poder – marcado por forças centrípetas – das quais circundam ao seu redor as forças centrífugas, constituídas pelos outros membros que fazem parte desta conjuntura. Isto é, pela primeira entende-se as forças que se direcionam ao centro, que são atraídas também por um elemento central. Enquanto isso, as forças centrífugas se espalham por várias direções, sem sair do eixo principal.

Podemos, nesse sentido, propor analogia com uma galáxia, na qual há planetas específicos que estão localizados no centro por uma questão de posição, mas que são altamente dependentes dos outros elementos que compõem aquele universo, como planetas menores, estrelas, meteoros, poeiras, enfim, componentes que fazem a conjuntura daquele espaço ser coesa, assim como um grupo. Se há um elemento central nesse universo, como um sol, por exemplo, ele é totalmente dependente desses elementos menores, e vice-versa, ainda de acordo com Elias (1994, 2011).

Tendo essa perspectiva em vista, uma família pode ser comparada a tal galáxia, podendo ser enquadrada nessa noção de configuração social. Nesse sentido, Big Daddy seria um dos centros do poder. Seria o eixo que conduz todos à sua volta, sobretudo porque descobriu um câncer, o que fez com que os irmãos resolvessem ficar em sua casa esperando a sua morte e desejando a herança. Também podemos dizer que outras relações paralelas se estabelecem nesse núcleo, também demonstrando eixos de poder que se fomentam entre as relações familiares, como a que se dá entre Brick e Maggie (Margaret);

Big Mama (Ida) e Gooper; o próprio Big Daddy e Maggie; as crianças “sem pescoço” e Maggie, enfim, esses atuando todos como centros de poder e orbitais ao mesmo tempo.

Da relação entre Brick e Maggie, percebemos os conflitos como eixo motor do casal. Ao analisarmos de uma perspectiva distante, não entendemos o porquê de se manterem nesse relacionamento tendo em vista que parece que toda força sentimental está esgotada. O alcoolismo, a sombra do suicídio do amigo e a indiferença amorosa de Brick são fatores que condenam esse relacionamento ao fracasso. Mesmo com a insistência dela em manter algum sentimento, ele parece não corresponder a nenhuma de suas investidas. Na cena inicial, no quarto do casal, percebemos alguns desses traços:

Você era um amante maravilhoso... Uma pessoa maravilhosa para ir para a cama, e acho que principalmente porque você era realmente indiferente a isso. Não é verdade? Nunca tive nenhuma ansiedade com isso, fiz isso com naturalidade, facilidade, devagar, com absoluta confiança e perfeita calma, mais como abrir uma porta para uma senhora ou sentá-la à mesa do que dar expressão a qualquer desejo por ela. Sua indiferença tornou você maravilhoso em fazer amor - estranho? - mas é verdade... Você sabe, se eu pensasse que você nunca, nunca, nunca mais faria amor comigo - eu desceria até a cozinha e escolheria a faca mais longa e afiada que pudesse encontrar e enfiaria-a direto em meu coração, juro que o faria!
(Williams, 2014, p.12, tradução nossa).⁸

A indiferença é o sentimento que conduz a fala de Maggie sobre a sua relação com Brick. Isso confere a ele o poder de escolha de como tratar a esposa: se bem, se mal, se com indiferença. Pela fala da esposa, parece que as migalhas da relação a sustentam de alguma forma, as poucas palavras que ele diz parecem lhe ser suficiente. Além disso, ela ressalta que o próprio sentimento de indiferença faz com que a possível performance sexual dele seja ainda melhor, reforçando ainda mais esse poder que ele detém em relação a ela.

Por outro lado, se ele mantém esse relacionamento, de certa forma, ele também precisa dela. Portanto, o poder que ela exerce sobre ele também acaba sendo visível se pensarmos nesses termos. Isso significa que há uma relação de poder bilateral entre ambos. Esse é um dos pontos da teoria de Norbert Elias (2011). Aquelas forças centrífugas que mencionamos anteriormente são marcadas por direções multilaterais, portanto, nada

⁸ “You were a wonderful lover.... Such a wonderful person to go to bed with, and I think mostly because you were really indifferent to it. Isn’t that right? Never had any anxiety about it, did it naturally, easily, slowly, with absolute confidence and perfect calm, more like opening a door for a lady or seating her at a table than giving expression to any longing for her. Your indifference made you wonderful at lovemaking--strange?--but true.... You know, if I thought you would never, never, never make love to me again--I would go downstairs to the kitchen and pick out the longest and sharpest knife I could find and stick it straight into my heart, I swear that I would!BIG DADDY: I’m just saying I understand such--”

impede que elas tomem a direção central. Ou seja, o poder segue a direção tanto central quanto rotatória, que circunda em volta de tal força central, que pode ser o próprio Big Daddy, a Maggie, o Brick, enfim, depende da relação que se estabelece e o que se pretende abstrair com essa relação.

Um dos recursos que Brick usa para sustentar o poder que estabelece sob Maggie é a sedução, além da indiferença que já foi pontuada. Ele finge não se interessar, mas em momentos específicos a atrai de tal forma que dá a entender que ainda tem um forte desejo sexual (e amoroso) por ela:

MARGARET [intensamente, com medo]: Do jeito que você estava olhando para mim agora há pouco, antes de eu ver seu olhar no espelho e você começar a assobiar! Não sei como descrever, mas congelou meu sangue! - Tenho pego você olhando para mim assim com tanta frequência ultimamente. No que você está pensando quando me olha desse jeito?
BRICK: Eu não estava consciente de olhar para você, Maggie.
MARGARET: Bem, eu estava consciente disso! O que você estava pensando?
BRICK: Não me lembro de ter pensado em nada, Maggie.
MARGARET: Você não acha que eu sei disso...? Você não--?-Acha que eu sei disso--?
(Williams, 2014, p. 10, tradução nossa).⁹

Esse diálogo seria considerado por Elias (1994) como um jogo de poder que se estabelece nessa relação. Seria um exemplo de tensão que se dá no envolvimento entre os indivíduos que se organizam na mesma teia social. É um jogo repleto de tensões que se firmam à medida que o contato diário se estabelece: o convívio entre o casal. Esse jogo de desinteresse marcado por Brick em relação à Maggie é o que, de fato, mantém o casal junto. É o poder que ele exerce sobre ela, que faz com que ela não tome consciência do seu lugar naquela teia social, já que está mais próxima ao poder central, de Big Daddy do que outros membros da família, por exemplo, e se submeta a todo tipo de indiferença por parte do marido.

Inclusive, Maggie se sente solitária, mesmo tendo uma farta rede de indivíduos que se estabelece na mansão de Big Daddy. Ela é parte daquela constelação em específico, faz parte daquela família, é casada com um dos herdeiros – inclusive, de sucesso, já que

⁹ "MARGARET [intensely, fearfully]: The way y' were lookin' at me just now, befo' I caught your eye in the mirror and you started t' whistle! I don't know how t' describe it but it froze my blood!--I've caught you lookin' at me like that so often lately. What are you thinkin' of when you look at me like that?
BRICK: I wasn't conscious of lookin' at you, Maggie.
MARGARET: Well, I was conscious of it! What were you thinkin'?
BRICK: I don't remember thinking of anything, Maggie.
MARGARET: Don't you think I know that--? Don't you--?--Think I know that--?"

dedicou grande parte da sua vida aos esportes e teve êxito na sua trajetória – é amada por Big Daddy, mas, mesmo assim, se sente solitária, e isso se deve ao fato de ser rejeitada por Brick:

BRICK: Você disse alguma coisa?

MARGARET: Eu ia dizer uma coisa - que me sinto - solitária. - Muito!

BRICK: Todo mundo entende isso...

MARGARET: Viver com alguém que você ama pode ser mais solitário – do que viver inteiramente sozinho! – se aquele que você ama não te ama... [Há uma pausa. Brick desce do palco e pergunta, sem olhar para ela:]

BRICK: Você gostaria de morar sozinha, Maggie? [Outra pausa: então – depois que ela respira fundo, dolorida:]

MARGARET: Não! - Deus! - eu não faria isso!

(Williams, 2014, p. 11, tradução nossa).¹⁰

Portanto, mesmo Maggie sendo estabelecida naquele meio, formalmente falando, por ter um vínculo jurídico com Brick, ou seja, o casamento, ela é também uma *outsider*, conforme os moldes que Norbert Elias (1993) nos explicou. Isto é, além de ser submetida ao poder patriarcal, primeiro por Brick, segundo pelo próprio Big Daddy, também se submete ao poder da matriarca, que claramente a rejeita. Não tem também o apoio da outra agregada da família, Mae, que por meio da fofoca tenta enfraquecê-la, enfim, é alguém que chega depois à casa e não consegue seu lugar.

O sociólogo não previu em seus escritos um indivíduo que fosse estabelecido e *outsider* ao mesmo tempo, tendo em vista que, para ele, o *outsider*, com o passar do tempo, conforme as relações por ele fossem trilhadas, tornaria-se um estabelecido e passaria a fazer parte daquela configuração social em específico. No entanto, Maggie, por fazer parte de uma estrutura familiar, tem algo que Elias (2000) não considerou: o sentimento, voltado à psicologia do meio. Então, Maggie se sente uma *outsider* justamente por isso, sentimentalmente falando, ela se sente excluída pela indiferença de Brick em relação a ela. Conforme podemos ver no diálogo anterior, ela se sente solitária mesmo com a presença dele, que se justifica pela sua falta de interesse em manter essa relação. Assim sendo, ela é

¹⁰ “BRICK: Did you say something?

MARGARET: I was goin’ t’ say something--that I get--lonely.--Very!

BRICK: Ev’rybody gets that...

MARGARET: Living with someone you love can be lonelier--than living entirely alone!--if the one that y’ love doesn’t love you.... [There is a pause. Brick hobbles downstage and asks, without looking at her:]

BRICK: Would you like to live alone, Maggie? [Another pause: then--after she has caught a quick, hurt breath:]

MARGARET: No!--God!--I wouldn’t!”

excluída pela indiferença do marido, que não lhe fornece a base psicológica, e é excluída também fisicamente, por não poder ocupar a mansão e se integrar à família.

Inclusive, Maggie não tenta se reerguer de outra forma, como se tornar autossuficiente, encerrar essa relação, ou ainda procurar sua independência, ela continua de todas as maneiras tentando restaurar esse relacionamento falido, sobretudo por meio da sexualização do seu corpo:

Outros homens ainda me querem. Às vezes, meu rosto parece tenso, mas mantive minha figura tão bem quanto você manteve a sua, e os homens admiram isso. Eu ainda viro cabeças na rua. Ora, na semana passada em Memphis, em todos os lugares onde fui, os olhos dos homens faziam buracos em minhas roupas, no clube de campo e em restaurantes e lojas de departamentos, não houve um homem que eu conhecesse ou por onde passasse que não apenas me comesse com seus olhos e me virei quando passei por eles e olharam para mim. Ora, na festa de Alice para seus primos em Nova York, o homem mais bonito da multidão me seguiu escada acima e tentou entrar à força comigo no toailete, me seguiu até a porta e tentou entrar à força!

(Williams, 2014, p. 24, tradução nossa).¹¹

Em resposta a isso, Brick diz não se importar, que não se divorciaria de Maggie em função de uma traição ou coisa que o valha. Após isso, ela relembra a Brick que Big Daddy está morrendo de câncer, o que parece, de alguma forma, dar uma consciência ao filho, que insiste na ideia de que o diagnóstico está incorreto e que Big Mama dará a notícia naquela noite ao pai. Entretanto, Maggie sabe que aquela notícia não procede, que de fato Big Daddy está sim morrendo e que todos estão em volta dele justamente por esse fato. É, então, um dos pontos nevrálgicos daquela constelação que está ruindo e cujo poder principal deve perpassar para alguém, por isso estão todos desesperados, não somente pela herança como também pelo poder que representa um dos pontos centrais daquela instituição.

Em questão de ser *outsider*, as próprias crianças da casa reconhecem Maggie como tal:

¹¹ "Other men still want me. My face looks strained, sometimes, but I've kept my figure as well as you've kept yours, and men admire it. I still turn heads on the street. Why, last week in Memphis everywhere that I went men's eyes burned holes in my clothes, at the country club and in restaurants and department stores, there wasn't a man I met or walked by that didn't just eat me up with his eyes and turn around when I passed him and look back at me. Why, at Alice's party for her New York cousins, the best lookin' man in the crowd--followed me upstairs and tried to force his way in the powder room with me, followed me to the door and tried to force his way in!"

[Uma garotinha, Dixie, irrompe na sala, usando um boné de guerra indiano e disparando uma pistola contra Margaret e gritando: 'Bang, bang, bang!' A risada lá embaixo entra pela porta aberta do baile. Margaret se agachou ofegante na cama quando a criança entrou. Ela agora se levanta e diz com frieza, furiosa...]

(Williams, 2014, p. 30, tradução nossa).¹²

Dixie, que é um dos “monstros sem pescoço”, sobrinha de Brick, ataca, de brincadeira, Maggie com uma arma. Isto é, reconhece nela uma estranha que não faz parte daquela família, por isso um dos elos mais fracos. Esse comportamento, inclusive, é reforçado e recompensado por Brick logo em seguida, já que ele a abraça e reconforta-a após o “ataque”.

Outra relação de poder que também fica clara, uma vez que é um dos desdobramentos da relação de poder maior, é a de Big Daddy e Big Mama:

[Todo mundo ri muito alto. Big Daddy é famoso por suas piadas às custas de Big Mama, e ninguém ri mais alto dessas piadas do que a própria Big Mama, embora às vezes elas sejam muito cruéis e Big Mama tenha que pegar ou mexer em alguma coisa para cobrir a dor que a risada alta causa. Não cobre bem. Nesta ocasião, uma ocasião feliz, porque o pavor em seu coração também foi dissipado pelo falso relato sobre a condição de Big Daddy, ela ri, grotescamente, timidamente, na direção de Big Daddy e avança sobre Brick, muito rápida e viva]

(Williams, 2014, p. 33, tradução nossa).¹³

A forma de poder que se estabelece nessa relação, que mantém Big Daddy também no centro, é a atitude jocosa. Big Mama, sem reação, acaba por rir daquilo que ele fala, em prol da felicidade que sentia por ainda acreditar que o diagnóstico era falso. Entretanto, pelo diálogo, entendemos que já era tradicional esse tipo de atitude do patriarca com a matriarca, era algo que consolidava os jantares e comemorações da família, o adjetivo “famoso” acompanhado do verbo “era” marca essa hipótese de análise.

Além dessa relação de força que se estabelece entre Big Daddy e Big Mama, há outro jogo que se estabelece entre eles e Brick. Se vemos uma Big Mama submissa ao

¹² “[A little girl, Dixie, bursts into the room, wearing an Indian war bonnet and firing a cap pistol at Margaret and shouting: ‘Bang, bang, bang!’ Laughter downstairs floats through the open ball door. | Margaret had crouched gasping to bed at child’s entrance. She now rises and says with cool fury.]”

¹³ “[Everyone laughs very loud. Big Daddy is famous for his jokes at Big Mama’s expense, and nobody laughs louder at these jokes than Big Mama herself, though sometimes they’re pretty cruel and Big Mama has to pick up or fuss with something to cover the hurt that the loud laugh doesn’t quite cover. On this occasion, a happy occasion, because the dread in her heart has also been lifted by the false report on Big Daddy’s condition, she giggles, grotesquely, coyly, in Big Daddy’s direction and bears down upon Brick, all very quick and alive.]”

patriarca em um primeiro momento, quando o filho adentra a sala e passa a participar da festa do pai, vemos uma mãe mais furiosa e agressiva para defendê-lo. De um lado, há um pai que, furiosamente, insiste para que seu filho deixe de beber. De outro, há uma mãe que não aceita esse gesto rude do pai. Elias (1993) chamaria a essa relação de “equilíbrio instável das forças”, isso significa que as forças, o poder, nunca se estabelece apenas em um lugar. Ele é flutuante. Varia de foco a depender dos interesses que se estabelecem de indivíduo para indivíduo. Nesse caso, a mãe faz de tudo para defender o filho, inclusive lutar pelo poder onipresente de um pai autoritário e um dos eixos do poder daquela organização familiar.

Inclusive, Big Daddy tem consciência dessa vontade da matriarca em assumir o controle, assim ele percebe essas movimentações em direção ao poder:

BIG DADDY: Ah, sim, eu quero, ah, sim, eu quero, estou falando sério! Aguentei um monte de besteira por aqui porque pensei que estava morrendo. E você pensou que eu estava morrendo e começou a assumir o controle, bem, você pode parar de assumir o controle agora, Ida, porque eu não vou morrer, você pode simplesmente parar agora com esse negócio de assumir o controle, porque você não vai assumir o controle, já que eu não estou morrendo, passei pelo laboratório e pela maldita operação exploratória e não há nada de errado comigo além de um cólon espástico. E não estou morrendo de câncer do qual você pensou que eu estava morrendo. Não é mesmo? Você não achou que eu estava morrendo de câncer, Ida?
(Williams, 2014, p. 39, tradução nossa).¹⁴

Além de falar sobre controle, ele também utiliza o termo “chefe” para se referir à posição que ela buscava tomar nessa relação. Isso reforça um movimento voluntário de que, de fato, Big Mama tentava conscientemente tomar o poder e Big Daddy percebia isso também conscientemente. Essas teias de poder se traçam à medida que a família também se organiza, demonstrando os pequenos poderes que se estabelecem nas relações entre os irmãos, os agregados e os sobrinhos. Essa tomada de poder de forma consciente não foi muito especificada por Elias (2011). Ele via as relações de maneira puramente social. Toca brevemente nesse assunto quando fala da *psicogênese*. Entretanto, não acredita que há um “espírito” ou uma “psicologia” inata que toma conta dos indivíduos, pois suas relações

¹⁴ “BIG DADDY: Oh, yes, I do, oh, yes, I do, I mean it! I put up with a whole lot of crap around here because I thought I was dying. And you thought I was dying and you started taking over, well, you can stop taking over now, Ida, because I’m not gonna die, you can just stop now this business of taking over because you’re not taking over because I’m not dying, I went through the laboratory and the goddam exploratory operation and there’s nothing wrong with me but a spastic colon. And I’m not dying of cancer which you thought I was dying of. Ain’t that so? Didn’t you think that I was dying of cancer, Ida?”

são puramente sociais. Só que nos diálogos anteriores, percebemos que há mais que uma relação social que se estabelece entre os familiares, há também uma vontade pelo poder e aquilo que ele representa.

BIG DADDY: Passei por todo aquele laboratório e operação e tudo, só para saber se você ou eu éramos o chefe aqui! Bem, agora acontece que eu sou e você não - e esse é meu presente de aniversário - e meu bolo e champanhe! - porque há três anos você está gradualmente assumindo o controle. Mandando. Conversando. Desfilando seu velho corpo gordo pelo caminho que eu trilhei! Eu fiz esse caminho!
(Williams, 2014, p. 40, tradução nossa).¹⁵

Dessa forma, o poder parece estar abalado. Ele não está condensado apenas em uma figura. Está diluído no seio familiar e se manifesta naquele que mais convém no momento que se faz mais necessário. Sendo assim, pensando além da psicologia, a teoria de Elias (2011) pode ser incorporada na dinâmica familiar e nas relações que partem desse núcleo.

Não podemos deixar de mencionar um dos grandes trunfos de Tennessee Williams nesta peça. Além do poder estar materializado na própria história, por meio dos seus personagens, ele também transparecia na organização das cenas em palco, com a conexão que os atores demonstraram uns com os outros, e a tensão que deveriam representar a cada ato: “A cena seguinte deve ser representada com grande concentração, com a maior parte do poder controlado, mas palpável naquilo que não foi dito” (Williams, 2014, p. 61, tradução nossa).¹⁶ Isso significa que o poder, em sua perspectiva, estaria representado pelo “não dito”, por uma força que transpassa entre os integrantes de um palco, encenando uma história complexa. Tal abordagem pode ser analisada por meio da ótica de Elias (1994) quando ele afirma que o poder não é uma hierarquia que passa de um para outro, mas sim age multilateralmente, sendo diluído pelos personagens que habitam a mesma teia social, nesse caso, uma família ou até mesmo um palco.

Em um dos diálogos mais profundos entre Brick e Big Daddy, percebemos outra diluição de poder: entre Brick e seu amigo, Skipper. Como já mencionamos, parece haver um envolvimento amoroso entre ambos que, inclusive, fez com o primeiro começasse a

¹⁵ “BIG DADDY: I went through all that laboratory and operation and all just so I would know if you or me was boss here! Well, now it turns out that I am and you ain’t--and that’s my birthday present--and my cake and champagne!--because for three years now you been gradually taking over. Bossing. Talking. Sashaying your fat old body around the place I made! I made this place!”

¹⁶ “[The following scene should be played with great concentration, with most of the power leashed but palpable in what is left unspoken.]”

beber pelo desgosto do suicídio do amigo. Isso culminou também na sua falta de apreço pelos esportes, que fez acabar com a sua carreira. Nesse sentido, o pai também passa a desconfiar que houve um relacionamento amoroso entre eles. Dessa forma, o poder que Skipper exerceu sobre Brick, em vida, era da relação amorosa, que deveria ser mantida em segredo; e em morte, continuou operando, já que o deixou refém dos vícios:

BIG DADDY: Só estou dizendo que entendo tal--
BRICK [violentamente]: Skipper está morto. Eu não parei de comer!
BIG DADDY: Não, mas você começou a beber. [Brick gira sobre sua muleta e joga seu corpo pela sala, gritando.]
BRICK: VOCÊ TAMBÉM ACHA?¹⁷
(Williams, 2014, p. 62, tradução nossa).

Um dos temas centrais que enreda a história é justamente a doença de Big Daddy: tem ou não tem câncer? De início, tem-se uma certeza que foi um erro laboratorial que levou à ideia de um diagnóstico errôneo da doença. Porém, já no terceiro ato, o médico da família entra em cena, e desmente essa teoria, focando naquilo que já era algo sabido há muito tempo: o patriarca realmente sofria da doença, com base na análise de amostras do tecido afetado. Novamente, vemos mais uma relação de poder ali estabelecida, não de alguém que está presente no núcleo, mas de alguém que afeta necessariamente a percepção de que os membros daquele núcleo têm um dos outros.

Nesse sentido, conhecer é o mesmo que deter o poder sobre algo. Portanto, o médico tem o poder porque sabe a verdade e é mensageiro, então, das notícias que abalarão, novamente, aquela família. Todo um clima dramático é feito para preparar Big Mama e os familiares para receber uma notícia que já era de conhecimento geral:

BIG MAMA [ferozmente]: Você disse a mim e ao Big Daddy que não havia nada de errado com ele, mas...
MAE: Big Mama, eles sempre...
GOOPER: Deixe o doutor Baugh falar, sim?
BIG MAMA: --pequena condição espástica de- [Sua respiração cede em um soluço.]
DOUTOR BAUGH: Sim, foi o que dissemos ao Big Daddy. Mas mandamos examinar esse pedaço de tecido no laboratório e lamento dizer que o teste deu positivo. É... bem... maligno... [Pausa.]

¹⁷ "BIG DADDY: I'm just saying I understand such--
BRICK [violently]: Skipper is dead. I have not quit eating!
BIG DADDY: No, but you started drinking. [Brick wheels on his crutch and hurls his glass across the room shouting.]
BRICK: YOU THINK SO, TOO?"

BIG MAMA: --Cancer?! Cancer?! [Dr. Baugh acena com a cabeça gravemente. | Big Mama dá um longo grito ofegante.]
 MAE e GOOPER: Agora, agora, agora, Big Mama, você tinha que saber....
 BIG MAMA: POR QUE NÃO TIRARAM DELE? HEIN? HEIN?
 DOUTOR BAUGH: Comprometido demais, Big Mama, muitos órgãos afetados.
 MAE: Big Mama, o fígado está afetado e os rins também! Já foi muito além do que eles chamam de--
 GOOPER: Um risco cirúrgico.
 MAE: --Uh-huh.... [Big Mama respira fundo como se estivesse morrendo] (Williams, 2014, p. 77, tradução nossa).¹⁸

Big Mama procura Brick e refere-se a ele como seu filho único, que faz com que Gooper (irmão mais velho) fique perdido sobre o papel que desempenha na família. Mais uma relação de poder é traçada na família: há um poder maior que é desempenhado entre o primeiro filho em relação ao segundo filho, marcando a preferência da mãe. Ironicamente, quem é o primogênito é Gooper. Então é uma questão de preferência da mãe, onde há uma inversão de papéis. Para sair da situação, diz que Gooper é um filho responsável, pai de cinco crianças, mas não quer que ele conte a notícia da doença – que ela já conhece – porque nunca gostou de Big Daddy. Maggie também insiste em reforçar a notícia, mas ela recusa porque afirma que ela não é do mesmo sangue do que o dela. Ela insiste na ideia de que quer ouvir a notícia do câncer do patriarca somente vinda de Brick. Assim, as relações de poder vão se reafirmando, e colocando Big Mama ao centro, ganhando um maior destaque, inclusive, do que Big Daddy, já que é ela quem escolhe as relações mais fortes que manterá, e as relações mais fracas que afastará do seu núcleo.

O poder mais forte, da relação com Brick, é concentrado próximo ao seu núcleo, afinal, é seu filho preferido. Depois, há a relação com Gooper, seu primogênito, admirado pela sua família, mas insuficiente para ganhar a sua preferência. Por último, nessa escala, há a presença de Mae e Maggie, ambas agregadas. Maggie não é a preferida por estar

¹⁸ “BIG MAMA [fiercely]: You told me and Big Daddy there wasn’t a thing wrong with him but-- MAE: Big Mama, they always--
 GOOPER: Let Doc Baugh talk, will yuh?
 BIG MAMA: --little spastic condition of- [Her breath gives out in a sob.]
 DOCTOR BAUGH: Yes, that’s what we told Big Daddy. But we had this bit of tissue run through the laboratory and I’m sorry to say the test was positive on it. It’s--well--malignant.... [Pause.]
 BIG MAMA: --Cancer?! Cancer?! [Dr Baugh nods gravely. | Big Mama gives long gasping cry.]
 MAE and GOOPER: Now, now, now, Big Mama, you had to know....
 BIG MAMA: WHY DIDN’T THEY CUT IT OUT OF HIM? HANH? HANH?
 DOCTOR BAUGH: Involved too much, Big Mama, too many organs affected.
 MAE: Big Mama, the liver’s affected and so’s the kidneys, both! It’s gone way past what they call a--
 GOOPER: A surgical risk.
 MAE: --Uh-huh.... [Big Mama draws a breath like a dying gasp.]”

casada com Brick. Tem a mesma relação fraca com Big Mama do que Mae. O poder se mostra volátil justamente por meio de Maggie. Se para Big Daddy ela é preferida, inclusive em relação a Mae, para Big Mama ela não é considerada nem parte da família. Novamente, o equilíbrio instável das forças de poder se mostra nesses casos.

Por fim, podemos ver mais uma relação de poder que permanece em constante fluxo a partir da possível chegada de um novo membro na mansão: o filho de Maggie e Brick. Ao ser anunciado, a primeira que duvida da veracidade da gravidez é Mae, que questiona Maggie. Não poderia estar grávida porque seu quarto fica ao lado e não ouve os dois tendo relações sexuais. De qualquer forma, Maggie insiste que esse é o presente que Big Daddy ganhará de aniversário. A veracidade da gravidez é revelada, conforme pontuamos no início deste estudo. Além de pedir um advogado, provavelmente para rever seu testamento, ainda solicita subir no telhado para ver, pela última vez, as terras das quais foi dono. Isto significa que as relações familiares eram voláteis também pelo dinheiro que a família possuía, o grande estopim do jogo do interesse que circulou por entre as paredes daquela mansão.

MARGARET: Anúncio de vida começando! Uma criança está chegando, filha de Brick e de Maggie, a Gata! Eu tenho o filho do Brick em meu corpo, e esse é meu presente de aniversário para o Big Daddy neste aniversário! [Big Daddy olha para Brick.]

BIG DADDY: Levante-se, garota, levante-se, garota. [Big Daddy ajuda Margaret a se levantar. Ele morde a ponta de um charuto novo, tirado do bolso do roupão, enquanto estuda Margaret.] Uh-huh, essa garota tem vida em seu corpo, isso não é mentira!

BIG MAMA: O SONHO DO BIG DADDY SE REALIZA.

BRICK: JESUS!

BIG DADDY: Gooper, quero meu advogado amanhã de manhã.

BRICK: Aonde você está indo, Big Daddy?

BIG DADDY: Filho, vou subir no telhado até o mirante no telhado para olhar meu reino antes de desistir dele - vinte e oito mil acres da terra mais rica deste lado do Vale do Nilo! (Williams, 2014, p. 114, tradução nossa).¹⁹

¹⁹ "MARGARET: Announcement of life beginning! A child is coming, sired by Brick, and out of Maggie the Cat! I have Brick's child in my body, an' that's my birthday present to Big Daddy on this birthday! [Big Daddy looks at Brick.]

BIG DADDY: Get up, girl, get up off your knees, girl. [Big Daddy helps Margaret rise. He bites off the end of a fresh cigar, taken from his bathrobe pocket, as he studies Margaret.] Uh-huh, this girl has life in her body, that's no lie!

BIG MAMA: BIG DADDY'S DREAM COME TRUE BRICK: JESUS!

BIG DADDY: Gooper, I want my lawyer in the mornin'.

BRICK: Where are you goin', Big Daddy?

BIG DADDY: Son, I'm goin' up on the roof to the belvedere on th' roof to look over my kingdom before I give up my kingdom--twenty-eight thousand acres of th' richest land this side of the Valley Nile!"

O uso do termo Vale Nilo demonstra toda a magnitude da terra que Big Daddy detinha naquele momento, o que também justifica, de certa forma, a corrida de Gooper e Mae em busca de herdarem o que era possível, afinal, sabiam que na escala de poder não eram os preferidos: do lado de Big Mama, o preferido era Brick; do lado de Big Daddy, a preferida era Maggie. Isso significa que o casal, mesmo sendo parte da família, mesmo estando na mansão, morando, mesmo dando netos aos patriarcas, eram *outsiders* em seu próprio meio. Estabelecidos e *outsiders* ao mesmo tempo, tal como Maggie. Maggie ainda tinha uma vantagem: era preferida por Big Daddy que a apreciava de certa forma. Ou seja, na escala de poder ainda seria mais estabelecida que Mae, por exemplo, que algumas vezes foi deixada de lado, ignorada e maltratada por Big Daddy.

Dessa forma, imaginamos uma constelação, tal como demonstrou Elias em grande parte da sua obra. A família proposta por Tennessee Williams é uma constelação fragmentada, na qual diversos núcleos de poder são circundados por diversas órbitas de planetas menores. Todavia, isso não significa que esses planetas tenham menor importância nessa configuração. Atuam de modo a enraizar a sua presença, seja por meio da conquista dos grandes centros de poder – Big Mama e Big Daddy – seja por gerar cinco crianças ou ainda haver a possibilidade de uma gravidez. Nesse sentido, é um poder marcado pelo dinheiro, pela indiferença, por relações amorosas, convencionais ou não para a época, pela aceitação dessas relações, enfim, é um poder que se dissolve ao passo que é volátil, flutuante, não permanece bilateralmente com qualquer membro desse núcleo familiar, dilui-se multilateralmente e cada um dos indivíduos toma uma posição quando lhe convém ou lhe é oportuno.

Conclusão

Em guisa de concluir este estudo, entendemos que o poder, para Norbert Elias, é multilateral, e não se concentra somente nas pequenas relações diárias, ele é uma conjuntura muito maior do que isso. Nesse sentido, a família pode ser compreendida como uma instituição na qual o poder é volátil e organizado à medida que os membros se movimentam nesse espaço social. Dessa forma, ao se ler uma obra de teatro, de um dos grandes autores do século XX, Tennessee Williams, a partir de uma noção sociológica, não deixa de ser uma novidade para o estudo das Artes e das Letras, tendo em vista que por

muito tempo a teoria eliasiana foi utilizada somente no campo da História e das Ciências Sociais, dificilmente sendo aplicado em obras ficcionais, sendo o seu foco a realidade palpável. No entanto, a ficção também é uma representação da realidade, sendo aquele um universo possível de se materializar. Assim sendo, esperamos que este estudo, que poderia ter tantas outras páginas de análise com a mesma entonação, possa contribuir com uma nova possibilidade de abordagem, bem como sirva de motivação para outros pesquisadores que buscam relacionar Ciências Sociais ao gênero dramático.

Referências

BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos / Brasil: três estudos**. São Bernardo do Campo: Companhia Cultural Fagulha, 2005.

BLOOM, Harold (Ed.). **Tennessee Williams**. New York: Infobase Publishing, 2007.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. São Paulo: Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. São Paulo: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador 1**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador 2**. São Paulo: Zahar, 1993.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. São Paulo: Zahar, 2000.

KOLIN, Philip C. (Ed.). **Tennessee Williams: a guide to research and performance**. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1998.

NEIBURG, Federico. Introdução à edição brasileira. In: ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. São Paulo: Zahar, 2000. p. 7-12.

SILVA, João Victor P. **Sobre terras de zinco quente: o Sul dos Estados Unidos em Cat on a hot tin roof, de Tennessee Williams**. 2022. 171f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-05082022-191004/pt-br.php>. Acesso em: 10 set. 2023.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. **O Tennessee Williams desconhecido e experimental de seis peças em um ato das décadas de 1960 a 1980**: abordagem, análise e contexto das personagens femininas. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24092019-161617/pt-br.php>. Acesso em: 09 set. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **Cat on a hot tin roof**. 1955. New York: New Direction, 2004.

WILLIAMS, Tennessee. **Cat on a hot tin roof**. London: Bloomsbury Publishing, 2014.

ZINOMAN, Jason. Theater: excerpt; Cat on a hot tin roof. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2003/11/02/theater/theater-excerpt-cat-on-a-hot-tin-roof.html>. Acesso: 12 out. 2023.

Submetido em: 9 out. 2023

Aprovado em: 7 nov. 2023



**Sobre terras de zinco quente:
homossexualidade e propriedade em
Cat on a hot tin roof (1955), de Tennessee Williams**

**On hot tin land:
homosexuality and property in
Tennessee Williams' *Cat on a hot tin roof* (1955)**

João Victor Silva¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar como a homossexualidade é figurada em *Cat on a hot tin roof* (1955), de Tennessee Williams, a fim de demonstrar que a peça não se limita a meramente representar processos subjetivos relativos à sexualidade das personagens de Brick e Skipper, mas os constrói em direta relação com as estruturas econômicas e sociais em que ambos estão inseridos. A partir da interpretação que atribui às figuras de Straw e Ochello a “origem metafísica” da *plantation*, como sugere Bibler (2002), procuramos examinar o suicídio de Skipper e o alcoolismo de Brick que dele decorre como recursos formais capazes de construir uma crítica às estruturas sócio-históricas do Sul dos Estados Unidos, cuja norma social restringia a livre expressão da homossexualidade.

Palavras-chave: Sul dos Estados Unidos; Dramaturgia moderna; Dramaturgia estadunidense; Teatro.

Abstract

This article aims to analyze the representation of homosexuality in Tennessee Williams' *Cat on a hot tin roof* (1955) with the purpose of demonstrating that the play goes beyond merely dramatizing subjective processes related to the sexuality of the characters Brick and Skipper, but rather constructs them in direct relation to the economic and social structures in which they are both embedded. Drawing on the interpretation that attributes to the figures of Straw and Ochello the “metaphysical origin” of the plantation, as suggested by Bibler (2002), we seek to examine Skipper's suicide and Brick's ensuing alcoholism as formal devices capable of constructing a critique of the socio-historical structures of the American South, where the prevailing social norm restricted the free expression of homosexuality.

Keywords: American South; Modern drama; American drama; Theater.

¹ Doutorando e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), desenvolve pesquisa nas áreas de dramaturgia estadunidense e dramaturgia comparada Estados Unidos – Brasil. É também ator, diretor e professor, e membro da Cia. da Revista, em São Paulo. E-mail: joao.pereira.silva@usp.br. Este artigo tem como base algumas das questões apresentadas na dissertação de mestrado do autor, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 2022 (Silva, 2022).

"The fugitive kind" e o drama de Tennessee Williams

Em toda a obra de Tennessee Williams, diversos personagens "do tipo fugitivo" (*"the fugitive kind"*) sofrem as múltiplas consequências de tentarem se comunicar em um mundo onde não parece haver lugar para eles: são andarilhos que vivem sempre à margem da vida, excluídos por sua sensibilidade, inclinação artística ou orientação sexual. Sua "anormalidade", em vez de sugerir um desvio moral ou psicológico, é um dos muitos recursos utilizados pelo autor para lançar luz sobre as deformações da norma de uma sociedade como a dos Estados Unidos. Mais especificamente, são as "tensões e contradições acumuladas ao longo do tempo" (Betti, 2012a, p. 16) no Sul do país que fizeram da região espaço privilegiado de manifestação dos principais acirramentos políticos do país a partir dos anos 1930, período em que Williams iniciou sua carreira como dramaturgo.

Neste ensaio, pretendo demonstrar como em *Cat on a hot tin roof*, peça em dois atos que estreou na Broadway em 1955,² o conflito que organiza a trama só pode ser plenamente interpretado quando se leva em consideração certa experiência social a que o texto dá forma. Tanto na situação matrimonial de Brick e Maggie, quanto no antagonismo entre Brick e Big Daddy e na suposta relação homossexual que teria havido entre Brick e Skipper, parte-se de uma certa consciência do estado de irreversível decadência da sociedade sulista e de seus valores tradicionais para dar forma a um drama que, ao inviabilizar qualquer horizonte de resolução possível aos personagens, constrói seu sentido crítico. Na peça, a tentativa empenhada tanto por Big Daddy quanto por Maggie de encontrar um antídoto para a recusa de Brick em parar de beber e assumir a propriedade engendra um outro recurso formal que intensifica a dimensão social e histórica da peça. Em sua busca por um desfecho positivo para o problema da sucessão de terras, ambos os personagens se dão conta da impossibilidade de convencer o herdeiro apenas através do diálogo. Então, ambos recorrem a eventos do passado como forma de oferecer subsídio à ação dramática: é a partir das reminiscências da morte de Skipper que

² No corpo deste artigo, serão feitas remissões à tradução para o português de *Cat on a hot tin roof*, em tradução de Augusto Cesar dos Santos (Williams, 2016). Nas notas de rodapé, serão referenciados os originais da versão definitiva do texto, publicada pela New Directions em 2004, a partir do manuscrito preparado por Williams para a produção do American Shakespeare Festival, em 1974, com as modificações em relação à versão original (conhecida como "*Cat 1*") e à versão adaptada para a estreia da peça na Broadway, a partir das sugestões de Elia Kazan, em 1955 ("*Cat 2*"). A esse respeito, cf. Parker (2004).

o enredo se move em direção a um desenlace. Esse movimento, já identificado por Peter Szondi em peças associadas à chamada “crise do drama” no contexto de instauração da modernidade, funcionaria como uma espécie de interrupção da poética do fato, presente e intersubjetivo que caracterizaria o drama burguês (Szondi, 2001, p. 35). Ao se voltarem para o passado, as personagens historicizam o presente cênico, atribuindo-lhe camadas que, a despeito de suas reverberações sobre as instâncias psicológicas desses indivíduos, apenas reforçam a centralidade de fatores externos à intersubjetividade no processo de constituição (e de possível resolução) dos conflitos dramáticos.

Por isso, as ações desesperadas e errantes das personagens, seu comportamento colérico ou ensimesmado, e sua caracterização animalizada ou grotesca, decorrem não de desvios ou patologias morais ou psíquicas, como sugere parte da crítica especializada,³ mas são efeitos de processos históricos que levaram à corrupção do tecido social e histórico sobre o qual decorre a ação. Nesse recurso, reside a própria natureza do drama moderno, em que os fatores externos agindo sobre o indivíduo são tão intensos que sequer é possível distinguir o indivíduo de seu entorno: suas pulsões mais íntimas seriam, na verdade, a interiorização de fatores externos que exercem sobre ele uma força centrípeta (Lukács, 1965, p. 151), e que podem vir a se tornar ações aparentemente espontâneas e autônomas. Como efeito de sua opressão, o herói é enfraquecido e perde sua capacidade de agir.

A origem metafísica da plantação

Apesar de instaurado na peça desde o início, é no segundo ato de *Cat* que esse recurso fica mais evidente. Nesse momento, Big Daddy está empenhado em conseguir do filho alguma espécie de confissão a respeito de Skipper, seu melhor amigo que se matou depois de ter declarado seu amor por ele. Em sua busca por uma alguma espécie de verdade implícita do filho, o pai acredita haver “algo não dito”⁴ na relação entre os dois, o

³ Para citar dois exemplos: John Gassner não enxergava “qualquer paixão social específica” em Tennessee (1954, p. 349), enquanto Nancy Tischler (1961, p. 279) defendia que sua obra não poderia ser considerada social porque ele demonstrava “preferência pelos problemas pessoais de seus personagens”, os quais não estavam especialmente interessados em “problemas do mundo”.

⁴ Vale a pena lembrar que *Something unspoken* (*Algo não dito*), peça em um ato escrita entre 1953 e 1958, tem como protagonista Miss Cornelia Scott, solteirona de sessenta anos da elite local de Nova Orleans, também rica e ligada ao passado sulista, já que a personagem é membro antigo das Filhas da Confederação. Como sugere o título, a peça também trata de um assunto considerado tabu, que é a homossexualidade, nesse caso feminina, nas sociedades sulistas. Para comentários sobre a figuração sócio-histórica do Sul nessa peça e em outras do mesmo período, cf. Betti (2012, p. 7-26).

que, ele imagina, seria a causa da apatia e do alcoolismo de Brick. Ao se remeter ao passado, antes mesmo de mencionar o suicídio de Skipper, a personagem atualiza um espectro que havia sido apresentada como forma de rubrica no início da peça e se refere à “ternura rara” que estaria nas origens daquela plantação:

[O quarto] não foi muito alterado desde quando era ocupado pelos proprietários originais da fazenda, Jack Straw e Peter Ochello, dois velhos solteirões que dividiram esse quarto a vida toda. O quarto deve evocar alguns fantasmas; ele é gentil e poeticamente assombrado por um relacionamento que deve ter envolvido uma ternura rara (Williams, 2016, p. 29).⁵

Para Bibler, a ternura que teria havido entre os dois proprietários originais sugere que na origem física daquela propriedade havia uma origem anterior, “metafísica”, ou seja, simbólica e não material, marcada pelo sentimento de afeto que perdurou por uma vida e que ainda permanecia naquele ambiente enquanto fantasmagoria (Bibler, 2002, p. 393). Em absoluto contraste com todas as outras relações da peça (Maggie e Brick, Gooper e Mae, Big Daddy e Big Mama), essa parece ser a única relação duradoura, estável e marcada por amor verdadeiro na propriedade (Bibler, 2002, p. 393). É a partir dessa primeira menção a Straw e Ochello que a peça sugere uma relação possível entre a origem do principal objeto de disputa na peça, a propriedade, e a homossexualidade, ou, mais precisamente falando, uma *homoafetividade*.⁶ Nesse momento, no entanto, a questão em disputa não é a sexualidade do casal, mas o valor que aquela terra tem para o patriarca. Trata-se do espaço de materialização dos esforços de um indivíduo que, em sua trajetória de *self-made man*, teria conseguido, a partir de seu próprio trabalho, construir um império. O que essa preocupação refrata é a importância de uma sucessão patrilinial, que teria suas origens no casal de proprietários, passava por Big Daddy e seria continuada por Brick:

BIG DADDY: Eu construí essa casa! Fui capataz na antiga plantação do Straw e do Ochello. Tinha dez anos quando larguei a escola e fui trabalhar feito um negro nos campos. Cheguei a capataz da plantação do Straw e do

⁵ “[NOTES FOR THE DESIGNER: It hasn’t changed much since it was occupied by the original owners of the place, Jack Straw and Peter Ochello, a pair of old bachelors who shared this room all their lives together. In other words, the room must evoke some ghosts; it is gently and poetically haunted by a relationship that must have involved a tenderness which was uncommon]” (Williams, 2004, p. 15).

⁶ Para efeito de clareza, há distinção entre “homoafetividade” e “homossexualidade”: o primeiro termo se refere ao afeto entre pessoas do mesmo sexo, não necessariamente de natureza romântica; o segundo termo se refere à relação sexual entre pessoas do mesmo sexo. Nessa peça, em diversos momentos, não há referência explícita a “homossexualidade”, mas sim à relação de afeto entre pares de homens: Straw e Ochello, Brick e Skipper, Big Daddy e Brick.

Ochello. O velho Straw morreu e fiquei sócio do Ochello e a fazenda cresceu e cresceu e cresceu! (Williams, 2016, p. 81).⁷

No lugar de uma relação parental propriamente dita, tem-se figurada aqui, no entanto, uma relação empresarial, que o que independia, nesse caso, do fato de que na origem daquela propriedade havia um casal de dois homens. Quando Straw morreu e Big Daddy se tornou “parceiro de Ochello”, o texto parece sugerir uma associação entre o que seria uma relação de negócios, mas fazendo uso de uma palavra ambígua, que, para Bibler, poderia significar que Big Daddy se transformou também em parceiro sexual de Ochello (Bibler, 2002, p. 385). Qualquer que seja a interpretação possível, foi a relação entre aqueles homens que garantiu o crescimento da propriedade, o que as tentativas de Big Daddy em relação a Brick parecem querer repor. A breve fala da personagem deixa entrever também o complexo sistema de relações de trabalho que está na base da constituição daquele império de algodão. Quando diz ter trabalhado na plantação “*like a nigger*”, o proprietário caracteriza uma sociedade em que, mesmo após o fim da escravidão, a presença dos negros nos campos era massiva, não raro em condições de subordinação legalmente garantida, a exemplo das leis de Jim Crow, que valeram do final da década de 1870 até meados de 1960. Mesmo nessas condições, no entanto, Big Daddy pôde ascender socialmente e, a certa altura, tomar o controle da propriedade, já que, apesar de trabalhar “*como um preto*”, ele não o era, o que garantiu, por exemplo, sua incorporação ao núcleo afetivo da propriedade, uma expressão daquilo a que W. E. B. Du Bois se referia como “*wages of whiteness*”, uma espécie de “salário psicológico” que garantia, no contexto do pós-abolição no Sul, a superioridade de trabalhadores brancos sobre trabalhadores negros, mesmo quando ocupavam as mesmas posições (Du Bois, 2017, p. 701).

Em um dado momento da conversa entre pai e filho, o patriarca inicia uma reflexão sobre como Maggie e Mae, apesar de muito diferentes, se comportam de modo parecido, de modo nervoso e ansioso, “como gatas num telhado de zinco quente” (Williams, 2016, p. 83).⁸ Fica claro aqui que a característica “ferina” de Maggie, também extensível a Mae, não

⁷ “BIG DADDY: [...] I made this place! I was overseer on it! I was the overseer on the old Straw and Ochello plantation. I quit school at ten! I quit school at ten years old and went to work like a nigger in the fields. And I rose to be overseer of the Straw and Ochello plantation. And old Straw died and I was Ochello’s partner and the place got bigger and bigger and bigger and bigger and bigger! I did all that myself with no goddam help from you, and now you think you’re just about to take over. Well, I am just about to tell you that you are not just about to take over, you are not just about to take over a God damn thing. Is that clear to you, Ida? Is that very plain to you, now?” (Williams, 2004, p. 79).

⁸ “BRICK: They look nervous as cats? / BIG DADDY: That’s right, they look nervous as cats. / BRICK:

é um traço de personalidade, portanto, mas uma conduta praticada por duas mulheres que têm em comum sua relação com os herdeiros daquela fortuna, duas mulheres que “estão brigando por causa disso, cada uma determinada a pegar um pedaço maior” daquela terra (Williams, 2016, p. 83).⁹ Do ponto de vista dos homens da propriedade, as mulheres da casa (Big Mama, Mae e Maggie) não passam de interesseiras, o que, a partir desse momento, é o suficiente para unir pai e filho: em seu escárnio às figuras femininas, parecem criar as condições para o momento de afeto e cumplicidade que se segue. Enquanto no primeiro ato a relação entre Brick e Maggie, homem e mulher, era conturbada, aqui começam a ser desenhados os laços da relação de afeto entre dois homens, *homoafetiva* por definição. Como em uma tentativa de se encaminhar em direção à resolução do problema da sucessão de terras, então, o pai explica ao filho o que seria a *natureza* de uma plantação:

BIG DADDY: Brick, sabe, juro por Deus, não sei como isso acontece. [...] Você compra uma terra, do jeito que for, e as coisas começam a crescer nela, as coisas começam a acumular e a primeira coisa que você percebe é que tudo está completamente fora de controle, completamente fora de controle.
BRICK: Bem, dizem que a natureza detesta o vazio, Big Daddy.
BIG DADDY: É o que dizem, mas às vezes acho que o vazio é muito melhor do que as porcarias que a natureza coloca no lugar (Williams, op. cit., p. 84).¹⁰

Big Daddy, ao falar de uma terra, espaço da natureza, que começa a ser “ocupada” por “coisas” que se acumulam em velocidade crescente até que não se possa mais controlá-las, fala do progresso e da modernização do campo. A trajetória de ascensão social do personagem, para ter sido bem-sucedida, precisou ser acompanhada pelo crescimento da propriedade, processo que, segundo ele, parece prescindir de qualquer intencionalidade: o espaço intocado do campo passa a ser dominado por “coisas”, neste caso por extensas plantações de algodão. Se, no sistema de *plantations*, a monocultura é

Nervous as a couple of cats on a hot tin roof? / BIG DADDY: That’s right, boy, they look like a couple of cats on a hot tin roof. It’s funny that you and Gooper being so different would pick out the same type of woman” (Williams, 2004, p. 81).

⁹ “BRICK: Well. They’re sittin’ in the middle of a big piece of land, Big Daddy, twenty-eight thousand acres is a pretty big piece of land and so they’re squaring off on it, each determined to knock off a bigger piece of it than the other whenever you let it go” (Williams, 2004, p. 82).

¹⁰ “BIG DADDY: Brick, you know, I swear to God, I don’t know the way it happens? / BRICK: The way what happens, Big Daddy? / BIG DADDY: You git you a piece of land, by hook or crook, an’ things start growin’ on it, things accumulate on it, and the first thing you know it’s completely out of hand, completely out of hand! / BRICK: Well, they say nature hates a vacuum, Big Daddy. / BIG DADDY: That’s what they say, but sometimes I think that a vacuum is a hell of a lot better than some of the stuff that nature replaces it with” (Williams, 2004, p. 83).

uma expressão do capital agrário, que tem como condições de existência os princípios da acumulação e da reprodutibilidade, o processo descrito por Big Daddy é justamente o de reprodutibilidade do capital.

Quando um proprietário adquire um pedaço de terra e passa a explorá-la, os frutos da produção se multiplicam, produzem excedentes, geram lucro e, enfim, “quando menos se espera”, o “vácuo” da natureza já foi preenchido por “coisas” que fogem do controle mesmo de quem pensa ter o poder de administrá-las. Do ponto de vista de Big Daddy, além das monoculturas de algodão, as “coisas” que ocupam o vazio da terra são também, metaforicamente, todo o conjunto de valores que o capital traz consigo embutido. No caso da peça, reproduzem-se também de forma descontrolada os “parasitas” da plantação, cujo único interesse é consumir a maior parte possível desse capital, e enfim se apropriar dele. As coisas que a “natureza coloca no lugar” do vácuo, no entanto, não são exatamente produto da natureza, como supõe Big Daddy, mas da ação antrópica, dotada de meios e fins.

A dominação do vazio – seja pelo algodão ou pelas “pragas” que atacam a lavoura – e a conseqüente acumulação de capital dela derivada são o resultado da dominação do campo e da exploração de mão de obra que possa fazer crescer a produção. Que Big Daddy conceba tudo isso como dado da natureza, como processo natural, é sinal do tipo de ideologia a que o personagem se filia. Ao naturalizar aquilo que é resultado do trabalho de muitas mãos, Big Daddy parece ser incapaz de ver como o comportamento predatório daqueles que tentam botar as “garras” em suas terras é motivado pela própria concentração de capital de que ele é símbolo. Como alguém que não nasceu um herdeiro, mas tornou-se um detentor dos meios de produção pelas vias da ascensão social, Big Daddy demonstra desconhecer os mecanismos próprios do capital, que, além de se reproduzir e se expandir, atrai para si e acaba por engolfar toda uma miríade de “coisas”: pessoas, instituições, desejos.

A remissão aos espectros de Straw e Ochello engendram, em seguida, a discussão acerca do “problema Skipper”. Como demonstrou Hege L. Næss (2012), esses três indivíduos figuram entre o rol de personagens gays da obra de Williams que, apesar de não integrarem o presente cênico, agem diretamente do passado no sentido de impelir a peça em direção a seu desfecho trágico, e sobre os quais só se pode conhecer através da fala de outros personagens. Ao lado de Allan, o ex-marido de Blanche em *A streetcar named*

Desire, que se suicidou depois que ela descobriu sua homossexualidade; e de Sebastian em *Suddenly, last summer*, que foi devorado por jovens na ilha de Cabeza de Lobo, na Espanha, com quem mantinha relações de prostituição, Skipper, Straw e Ochello são exemplos de “off-stage gay characters” dotados daquilo “estatuto de ausência” (Naess, 2012, p. 25) própria desse grupo social no período em que Williams escreveu. Por estarem mortos, não podem enunciar: trata-se de um silenciamento simbólico, que também remete, em termos formais, a uma experiência social compartilhada por homossexuais nos Estados Unidos entre os anos 1940 e 1950, no contexto do macartismo.

Ainda que a perseguição aos comunistas tenha sido a principal bandeira desse movimento, outras atividades consideradas subversivas também estavam sob a mira do poder oficial. Segundo o historiador David K. Johnson (2004), a promoção de políticas de escrutínio dos funcionários públicos durante o início da Guerra Fria nos Estados Unidos acarretou também a investigação, o interrogatório e a remoção sistemática de gays e lésbicas do governo federal. Cunhada de “*Lavender Scare*” pelo autor, essa expressão da política persecutória se baseava no medo infundado de que gays e lésbicas pudessem representar uma ameaça à segurança nacional porque eram vulneráveis a imoralidades, assim como os comunistas (cf. Heatley, 2007). É por esse motivo que, em *Cat on a hot tin roof*, o suicídio de Skipper se dá no momento em que o personagem tem sua sexualidade simbolicamente reprimida pelo melhor amigo, como veremos a seguir. Sua morte, contraditoriamente, é o evento pregresso que permite que sua presença espectral adentre a ação dramática: se o herói Brick bebe, como todos imaginam, em decorrência da morte do amigo, a própria existência de Skipper *enquanto* homossexual parece ter tido força o suficiente para interromper um ciclo de sucessão patrilínea iniciado com Straw e Ochello. Entre o casal de fundadores e o melhor amigo de Brick, há uma distância de classe que não só os condena a destinos diferentes, como garante o próprio conflito da peça.

Homossexualidade, falsidade e tolerância

O recurso de que Williams se vale para representar a questão da homossexualidade no texto funciona como espécie de entremeio entre a dimensão psicológica de Brick e o entorno com que ele parece se debater: a “*mendacity*”. Quando Big Daddy pergunta por que o filho está inquieto e não para de beber, ele se queixa de ainda não ter conseguido

alcançar “o clique” que ouve em sua cabeça quando bebe, e que, como um botão, tem o poder de tranquilizá-lo. Após ameaças de Big Daddy, que promete “endireitar” (“*to straighten*”) o filho caso ele não largue o álcool (Williams, 2016, p. 100),¹¹ o filho afirma que bebe para matar o nojo que sente da “falsidade” (“*mendacity*”). Big Daddy responde irritado:

BIG DADDY: O que você sabe sobre falsidade? Porra! Eu podia escrever um livro sobre isso. Sabia? Podia escrever um livro e ainda não dava pra esgotar o assunto. Isso, eu podia, podia escrever uma porra de um livro sobre isso e ainda não chegava nem perto de concluir o assunto! Pense em todas as mentiras que tenho que aguentar! Fingimentos! Isso não é falsidade? Por exemplo, fingir que gosto da Mãezona! Não suporto ver, ouvir ou sentir o cheiro dessa mulher há mais de quarenta anos, mesmo quando eu deitava com ela! Regularmente como um relógio... Fingir que amo esse filho da puta do Gooper e a Mae e aqueles cinco papagaios selvagens azucrinando meus ouvidos. Jesus. Não consigo olhar pra eles! A igreja! Me enche o saco, mas eu vou! Vou e fico sentado escutando aquele pastor idiota! Os clubes: *Elks!* Maçonaria! *Rotary!*¹² Porra! (*Um espasmo de dor o faz apertar a barriga. Ele afunda em uma cadeira e sua voz fica mais suave e mais rouca.*) De você eu gosto muito por algum motivo, sempre tive um tipo de sentimento - afeto - respeito - é, sempre... Você e o meu sucesso como fazendeiro são minha única devoção na vida! Essa é a verdade... Não sei por que, mas é. Eu convivo com a falsidade! Por que você não pode? Porra, tem que viver com isso, não tem jeito de viver sem falsidade, ou tem? (Williams, 2016, p. 105).¹³

¹¹ “BIG DADDY: Naw, it won’t. You’re my son, and I’m going to straighten you out; now that I’m straightened out, I’m going to straighten you out!” (Williams, 2004, p. 102). Há aqui um jogo de palavras, pois “*to straighten (somebody)*” pode significar “transformar” alguém em heterossexual.

¹² Assim como a Maçonaria, a *Elks* e a *Rotary* são organizações fraternais cujos objetivos variam desde promover filantropia e serviços humanitários a promover valores éticos e políticos. São frequentadas majoritariamente ou exclusivamente por homens ligados aos estratos de poder na sociedade, o que se garante através de ingresso restrito ou atrelado a doações e contribuições financeiras. A *Benevolent and Protective Order of Elks* (Ordem Benevolente e Protetora dos Alces) é uma ordem fraternal americana fundada em 1868, em Nova Iorque; o primeiro *Rotary Club* (Clube Rotary) foi fundado em 1905, em Chicago; e o surgimento da Maçonaria remonta ao final do século XIV na Europa e está intimamente relacionada aos preceitos filosófico-políticos do Iluminismo e do Liberalismo.

¹³ “BIG DADDY: What do you know about this mendacity thing? Hell! I could write a book on it! Don’t you know that? I could write a book on it and still not cover the subject? Well, I could, I could write a goddam book on it and still not cover the subject anywhere near enough!! - Think of all the lies I got to put up with! - Pretences! Ain’t that mendacity? Having to pretend stuff you don’t think or feel or have any idea of? Having for instance to act like I care for Big Mama! - I haven’t been able to stand the sight, sound, or smell of that woman for forty years now! - even when I laid her! - regular as a piston.... Pretend to love that son of a bitch of a Gooper and his wife Mae and those five same screechers out there like parrots in a jungle? Jesus I Can’t stand to look at ‘em! Church! - it bores the Bejesus out of me but I go! - I go an’ sit there and listen to the fool preacher! Clubs! - *Elks!* Masons! *Rotary!* - crap! [A spasm of pain makes him clutch his belly. He sinks into a chair and his voice is softer and hoarser.] You I do like for some reason, did always have some kind of real feeling for - affection - respect - yes, always... You and being a success as a planter is all I ever had any devotion to in my whole life! - and that’s the truth... I don’t know why, but it is! I’ve lived with mendacity! - Why can’t you live with it? Hell, you got to live with it, there’s nothing else to live with except mendacity, is there?” (Williams, 2004, p. 110)

A fala de Big Daddy poderia servir como síntese de toda a peça: de uma só vez, ele conjuga quase todos os personagens na festa e resume seus objetivos em torno da ideia de “falsidade”. Big Mama, Gooper, Mae, as crianças, a Igreja (representada pelo Reverendo) e mesmo os clubes fraternais que Big Daddy frequenta são símbolos disso. Não contente com a resposta, no entanto, o pai confessa que, em todas as vezes que conversou com o filho, sempre sentiu que havia *algo não dito* entre eles, e sugere que esse algo tivesse relação com a coisa “anormal” (“*not right exactly*”) na relação do filho com seu melhor amigo. Quando Brick pergunta se o pai estaria insinuando que ele e o melhor amigo tinham se relacionado amorosa ou sexualmente, Big Daddy diz, gentilmente: “Calma aí, um minuto, meu filho. Vi muita coisa na minha época” (Williams, 2016, p. 112).¹⁴ Ele conta ao filho, por exemplo, como era sua vida antes de 1910, quando chegou à propriedade de Straw e Ochello: ele diz que rodou o país, dormiu em abrigos de vagabundos (“*hobo jungles and railroad Y’s*”)¹⁵, penhorou seus sapatos furados e dormiu em vagões cheios de algodão (“*wagons of cotton*”), até que foi acolhido pelo casal de proprietários daquela fazenda.

Ao mencionar suas origens na pobreza, Big Daddy parece querer convencer o filho de que, nos tempos em que viveu às margens da sociedade, viu “de tudo” e que, por isso, entendia “muitas coisas” – não haveria, portanto, motivos para Brick se ofender com a insinuação de que ele e Skipper teriam tido uma relação homossexual. No relato que faz, Big Daddy revela que seu primeiro contato com a homossexualidade se deu no período de sua vida em que ocupou os espaços marginais da sociedade. Em seguida, foi adotado por um casal de homossexuais, cuja posição naquele sistema era, ao contrário, de centralidade. Mesmo tendo visto “de tudo”, no entanto, Big Daddy não parece capaz de enxergar ternura na relação do casal de proprietários, e se refere a ela como algo anormal. Ele conta que quando Jack Straw morreu, Ochello parou de comer “como um cachorro faz quando o dono morre, e morreu também”, o que deixou Big Daddy responsável pela administração

¹⁴ “BIG DADDY [gently]: Now, hold on, hold on a minute, son. I knocked around in my time” (Williams, 2004, p. 117). Para Bibler (2002, p. 389), a ambiguidade da expressão “*to knock around*”, que pode significar “vadiar”, mas também “aprontar”, em sentido sexual, seria um indício de que Big Daddy também teria se envolvido em relações homossexuais no tempo em que era jovem, e que, por esse motivo, tentava convencer o filho da sua tolerância.

¹⁵ “*Hobo jungles*” eram acampamentos improvisados à beira das linhas férreas, especialmente na junção triangular e em formato de Y de três linhas diferentes (“*railroad Y’s*”), onde pessoas dormiam, muitas vezes por dias, enquanto esperavam pela saída de um trem. Era um local comumente frequentado por andarilhos, pessoas desempregadas ou em situação de vulnerabilidade social, os “*hobos*” (vagabundos). Alguns eram mais permanentes do que outros, mas todos tinham em comum serem um espaço de refúgio, um lugar isolado onde a pessoa podia comer, dormir, ler um jornal e se lavar antes de sair novamente.

da propriedade. Onde havia ternura e devoção mútua – um amor tão profundo que um não poderia viver sem o outro –, Big Daddy enxergava a relação não humana de dependência entre um mestre e um cachorro, dois seres que, apesar de manterem relação de afeto, sequer podem se comunicar com linguagem.

A fala, breve que seja, ilustra um ponto central da figuração da homossexualidade na peça: a experiência sendo descrita diz respeito à forma como determinados comportamentos ou identidades sexuais carregam valores diferentes a depender da posição que ocupam na sociedade. No texto, as práticas homossexuais presenciadas por Big Daddy na periferia do sistema estavam relacionadas às condições de exploração e pobreza; no centro do sistema, no entanto, ocupam posição fundante. O posicionamento do pai, ainda que possa revelar certa incompreensão do que haveria de realmente afetivo na relação entre Straw e Ochello, tem a função de aproximar as figuras de Brick e Skipper às de Straw e Ochello, e de sugerir que, assim como havia uma mútua relação de dependência entre os proprietários originais, também Skipper dependia de Brick e vice-versa: “BIG DADDY: Só estou dizendo que entendo – / BRICK (*violentamente*): Skipper morreu. Eu não parei de comer! / BIG DADDY: Mas começou a beber. (*Brick gira sobre a muleta e joga o copo através do quarto gritando*)” (Williams, 2016, p. 112).¹⁶ O que o filho entende como um ataque, Big Daddy vê com olhos “tolerantes”. Nos dois casos, haveria uma relação de afeto tão forte que quando uma das partes morre, a outra para de comer, ou, nesse caso, começa a beber. A comparação enfurece Brick, a quem a simples insinuação de que teria havido algo de sexual na sua relação com Skipper é revoltante:

BRICK: Ah, você também acha, você me chama de filho e viado. Talvez seja por isso que você tenha colocado Maggie e eu neste quarto que era do Jack Straw e do Peter Ochello, onde aquelas duas tias velhas dormiam numa cama de casal em que morreram. [...] VOCÊ TAMBÉM ACHA? Você também acha isso? Acha? Acha que eu e Skipper fazíamos – sodomia! – juntos? (Williams, 2016, p. 112).¹⁷

Se o pai parece tolerante e tenta aproximar-se do filho, dirimindo o aspecto negativo das insinuações, Brick raciocina em sentido contrário. Para ele, a acusação sendo

¹⁶ “BIG DADDY: I’m just saying I understand such – / BRICK [*violently*]: Skipper is dead. I have not quit eating! / BIG DADDY: No, but you started drinking. [Brick wheels on his crutch and hurls his glass across the room shouting.]” (Williams, 2004, p. 119).

¹⁷ “BRICK: Oh, you think so, too, you call me your son and a queer. Oh!! Maybe that’s why you put Maggie and me in this room that was Jack Straw’s and Peter Ochello’s, in which that pair of old sisters slept in a double bed where both of ‘em died!” [...] BRICK: YOU THINK SO TOO? [...] You think so, too? You think so, too? You think me an’ Skipper did, did, did! – sodomy! – together?” (Williams, 2004, p. 119).

feita era de que ele e seu amigo haviam praticado *sodomia*, termo carregado de conotação religiosa e que remete a práticas imorais e pecaminosas – não à toa, momentos antes dessa fala, o Reverendo Tooker aparece nas portas da sacada, “a corporificação viva da devota e convencional mentira” (Williams, 2016, p. 111),¹⁸ à procura do banheiro masculino. Quando Brick conta uma anedota dos tempos em que Skipper e ele estavam na faculdade, ele se refere a um dos membros da fraternidade de que eram parte, o qual foi expulso do campus acusado de sodomia e fugiu para a África do Norte. A relação entre centro e periferia no que diz respeito à figuração da experiência de homossexualidade é retomada aqui: o rapaz que foi acusado de comportamentos homossexuais precisou fugir de uma fraternidade, espaço das agremiações de poder no contexto universitário estadunidense, em direção às “beiradas” do mundo. A “África do Norte”, denominação vaga para a periferia do sistema, serve aqui de alegoria de um espaço marcado por primitivismo e desordem.¹⁹

Big Daddy diz que o lugar de onde acaba de voltar é ainda mais longe do que esse: “o país da morte”, “o outro lado da lua”. Por esse motivo, nada mais o surpreenderia com facilidade, o que confirma a tese de que a relação dos personagens com a homossexualidade obedece a uma lógica de certa espacialização, geográfica, mas também metafórica. Naquele espaço em que se encontram os personagens, o centro da plantaço e do sistema de que ela é índice, há as marcas da ordem e das convenções sociais, há espaço para ternura e para afetividade, para as relações de parceria e para o crescimento das “coisas” do capital. Em um espaço “outro”, sempre distante, reinam a desordem, e prevalecem a sodomia e outros comportamentos sexuais desviantes: são o passado nas ruas de Big Daddy, a África do Norte, “o outro lado da lua” (ou seja, a morte).

Depois de ter visto o outro lado da lua, isto é, o além-mundo, Big Daddy se tornou ainda mais “tolerante” do que já era. Mesmo antes de ter quase experienciado a morte, no entanto, o personagem alega ter vivido sempre “com muito espaço” ao seu redor, de modo que nunca se deixou infectar pelas ideias dos outros. Nesse momento, Big Daddy relaciona de forma mais clara o tema da homossexualidade ao tema da propriedade: “Uma coisa

¹⁸ “BIG DADDY: Now just don't go throwing rocks at – [Suddenly Reverend Tooker appears in the gallery doors, his head slightly, playfully, fatuously cocked, with a practised clergyman's smile, sincere as a bird-call blown on a hunter's whistle, the living embodiment of the pious, conventional lie. Big Daddy gasps a little at this perfectly timed, but incongruous, apparition.] – *What're you looking for, Preacher?* / REVEREND TOOKER: *The gentlemen's lavatory, ha ha! – heh, heh...*” (Williams, 2004, p. 118).

¹⁹ Também em *Suddenly Last Summer* (1958) o ambiente em que se praticam atividades homossexuais, a ilha de *Cabeza de Lobo*, na Espanha, é um espaço exótico e grotesco, tomado por selvagens e “brutos”.

mais importante que algodão, que você pode cultivar num lugar grande é a tolerância. Cultivei tolerância” (Williams, 2016, p. 114).²⁰ Ele, que tem um casal de homossexuais como figuras paternas, alega ter aprendido que a tolerância com o “diferente” é algo mais valioso do que uma plantação de algodão. O que subjaz essa afirmação, no entanto, é a relação de contiguidade entre a plantação de algodão e o casal Straw/Ochello: índices do mesmo signo, a tolerância de Big Daddy e a manutenção da plantação precisam coexistir – sob o risco de que a ausência de tolerância coloque em risco a sobrevivência da propriedade.

“Too rare to be normal”: o “problema Skipper”

Se Big Daddy tenta a todo tempo associar a questão da homossexualidade e sua tolerância com a questão da sucessão, Brick caminha em direção oposta. Enquanto o patriarca força o filho a confessar uma relação impura, garantindo sua posição tolerante, como uma maneira de fazer com que ele pare de beber, o herói faz questão de enfatizar que nunca houve impureza na relação dos amigos. Para ele, sua amizade com Skipper era tão pura e ideal que não poderia ser “maculada” com uma acusação daquele tipo:

BRICK: Por que uma amizade excepcional, real e profunda, entre dois homens não pode ser respeitada como uma coisa limpa e decente sem ser considerada - [...] Bichas. (Ao pronunciar esta palavra, podemos mensurar o alcance profundo e amplo da moral convencional que ele recebeu do mundo que logo cedo o coroou de louros.) [...] Skipper e eu tínhamos algo puro e verdadeiro - uma amizade pura, durante quase toda a vida, até Maggie vir com essa insinuação que o senhor está falando. Normal? Não. Era muito rara pra ser normal. Qualquer coisa verdadeira entre duas pessoas é muito rara para ser normal (Williams, 2016, p. 115).²¹

O raciocínio de Brick é semelhante àquele que o leva a pensar o problema da falsidade. A excepcionalidade de sua relação com Skipper se devia ao fato de que era pura e verdadeira, o que a destacaria de um mundo tomado por falsidade e mentiras, de modo que ela fosse “muito rara para ser normal” (“*too rare to be normal*”). Essa descrição do afeto

²⁰ “BIG DADDY: Always, anyhow, lived with too much space around me to be infected by ideas of other people. One thing you can grow on a big place more important than cotton! – is tolerance! – I grown it” (Williams, 2004, p. 122).

²¹ “BRICK: Why can’t exceptional friendship, real, real, deep, deep friendship! between two men be respected as something clean and decent without being thought of as - [...] Fairies... [In his utterance of this word, we gauge the wide and profound reach of the conventional mores he got from the world that crowned him with early laurel.] Skipper and me had a clean, true thing between us! – had a clean friendship, practically all our lives, till Maggie got the idea you’re talking about. Normal? No! – It was too rare to be normal, any true thing between two people is too rare to be normal.” (Williams, 2004, pp. 122 – 123).

entre os dois amigos mais uma vez os aproxima de Straw e Ochello, entre os quais havia “uma ternura incomum” (“*a tenderness which was uncommon*”), segundo a rubrica de abertura. Mesmo tentando se afastar da comparação com o casal, que Brick chama de “bichas”, ele reafirma que sua relação com Skipper era superior a qualquer tipo de normalidade “do mundo”, assim como era o caso do casal de proprietários, que só puderam viver uma vida amorosa duradoura porque se sobrepuseram a essa normalidade, isolando-se, ao menos metaforicamente, no espaço da plantação. A recusa à normalidade é sinônimo, nesse caso, de controle: no centro de um império, a opção de não aderir às normas do mundo era financeira e politicamente viável. Para Brick, no entanto, o peso das normas sociais parecia ser mais oneroso: “o alcance profundo e amplo da moral convencional que ele recebeu do mundo” (Williams, 2016, p. 114),²² como sugere a rubrica, são os valores de uma norma social em que não haveria espaço para a relação de ternura entre dois homens.

O que separa o par Brick/Skipper do par Straw/Ochello é o fato de que, apesar de Brick também ter sido criado na plantação, ele não ocupou a posição de controle dessa propriedade. O mundo “que logo cedo o coroou de louros” é o mundo da alta sociedade sulista, em que Brick cumpria a função mitológica de um herói americano, que, enquanto herói, precisava necessariamente incorporar os mais altos valores do mundo que representava. Tendo nascido e sido criado durante o período da Segunda Guerra, Brick incorporou em especial os valores de uma sociedade que rapidamente se expandia e que, à medida que exercia seu poder sobre as outras nações e reafirmava seu chamado à grandeza, precisava de super-heróis. O que separa o casal de proprietários de Brick e Skipper é, afinal, o fato de que os últimos são filhos de uma segunda geração do *American Dream*: eram alunos universitários, heróis do futebol, membros de uma fraternidade. O que separava Brick de Skipper, no entanto, era que Brick, ao contrário do melhor amigo, tinha suas origens familiares em uma plantação, o que lhe garantiria alguns privilégios.

Se Big Daddy aprendeu a ser “tolerante” com aquilo que se considerava desviante, é porque, além de depender daquela tolerância para garantir a sobrevivência da propriedade, não recaiu sobre ele o ônus de ser considerado “desviante.” Por outro lado, subproduto de um processo de ascensão social que Brick não precisou viver por ter nascido herdeiro, Big Daddy “viu de tudo” e pôde conhecer as experiências de exceção e marginalidade da

²² “[In his utterance of this word, we gauge the wide and profound reach of the conventional mores he got from the world that crowned him with early laurel]” (Williams, 2004, p. 122).

sociedade estadunidense. Na sua trajetória de ascensão, o velho Pollitt parece ter percebido aquilo que ainda parece não estar claro para o filho: ainda mais forte do que os mitos da sociedade americana e a moral convencional que a regem é a força de sobrevivência do capital. Straw e Ochello, entendidos aqui como legítimos representantes da burguesia, porque efetivamente detinham os meios de produção, estavam acima de qualquer convenção social, e podiam se dar ao “luxo” de concretizar sua ternura no mundo, a despeito da moral desse mesmo mundo.

Big Daddy, ao ocupar o vácuo deixado por eles, incorporou também os valores necessários para a manutenção do poder: a importância da “tolerância” de Big Daddy, nesse caso, explica-se pela absoluta necessidade de que ela existisse para que a propriedade continuasse intacta, tanto no passado quanto agora, quando ele tenta convencer o filho a assumir o controle das terras. Ao insistir que Brick pare de beber e tome as rédeas da própria vida, ele reafirma seu compromisso com o capital, pois se preocupa em preparar um herdeiro que esteja à altura da tarefa que lhe for legada. Para conseguir fazer com que o filho pare de beber, ele precisa antes apresentá-lo a esse sistema de “tolerância” daqueles que estão ao centro. Em troca dessa “Verdade” (a que o texto se refere como “*the Truth*”, em oposição direta a “*mendacity*”) que o pai tenta tirar de Brick, o filho decide contar a verdade sobre o diagnóstico de Big Daddy: “uma coisa inadmissível pela outra” (Williams, 2004, p. 115).²³

A coisa inadmissível que Big Daddy tenta tirar de Brick diz respeito às condições da morte de Skipper, que até esse momento não foi esclarecida para o leitor. Os detalhes dessa passagem encontram-se na extensa rubrica que Williams incorporou à versão final do texto,²⁴ e que, dentre outras coisas, alerta o leitor de que aquilo que pai e filho estão discutindo, “tímida e dolorosamente por parte de Big Daddy, feroz e violentamente por parte de Brick, é a coisa inadmissível que Skipper morreu para renegar entre eles” (Williams, 2004, p. 110).²⁵ A “renegação” de que se fala aqui é o processo psicanalítico de

²³ “[Brick looks back at his father again. He has already decided, without knowing that he has made this decision, that he is going to tell his father that he is dying of cancer. Only this could even the score between them: one inadmissible thing in return for another]” (Williams, 2004, p. 123).

²⁴ Essa rubrica (Williams, 2004, p. 116-117), talvez a mais importante do texto, foi introduzida por Williams na versão final do texto (“*Cat 3*”) e continha uma espécie de “advertência” quanto à questão da homossexualidade de Brick e de sua relação com Skipper. O trecho foi escrito em resposta à resenha do crítico teatral William Kerr, que, quando da estreia da peça em 1955, criticou a ambiguidade e a evasão com que a peça tratava do tema da homossexualidade.

²⁵ “[(...) The thing they’re discussing, timidly and painfully on the side of Big Daddy, fiercely, violently on Brick’s side, is the inadmissible thing that Skipper died to disavow between them.”] (Williams, 2004, p. 117).

recusa da consciência, comum em casos em que a exposição da verdade poderia representar algum dano (psicológico, sobretudo) ao sujeito, como acontece quando uma pessoa homossexual precisa “assumir” sua sexualidade em um meio repressivo. Foi esse processo de renegação que, segundo o texto, levou ao suicídio de Skipper. Quando o texto compara a “coisa inadmissível” que Big Daddy e Brick discutem (a questão da homossexualidade) com a “coisa inadmissível” que Brick vai contar ao pai (a verdade quanto à sua morte), a associação sendo feita é, mais uma vez, aquela que conecta o tema da sexualidade ao tema da propriedade. Do ponto de vista formal, a “invasão” do passado no presente cênico, em torno da personagem de Skipper, é o elemento que tem a força de fazer conhecida a Verdade de ambos os Pollitt.

Em busca da verdade: a falsidade enquanto sistema

É o suicídio de Skipper, recontado e, portanto, recriado em cena, que terá o poder de revelar ao patriarca a eminência de sua morte. Em oposição à falsidade que parece reger todos os outros núcleos da família, há aqui, entre pai e filho, a *Verdade* em sua dimensão mais pura: associada à morte, já que, em vida, não parece ser possível haver qualquer verdade, apenas falsidade e mentira. Para esclarecer o que houve efetivamente, Brick reconta o momento em que Skipper lhe telefonou e lhe fez uma confissão, bêbado, ao que ele respondeu desligando o telefone em silêncio. “Você deve ter falado alguma coisa para ele antes de desligar” (Williams, 2016, p. 118), o pai diz. No relato minucioso do filho para o pai, fica claro que, assim como Maggie ao longo de toda a peça, Skipper tinha ligado para o amigo na esperança de se aproximar dele: sua confissão, menos do que um *pedido* de consumação de o que quer que fosse, teria sido um desabafo e um pedido de ajuda, diante de uma situação de opressão com a qual talvez ele não tivesse condições de lidar sozinho. Se a recusa de Brick é o que acarreta o suicídio de seu melhor amigo, o que fica revelada é que aquilo que causou a morte do rapaz foi sua tentativa frustrada de simbolicamente adentrar o espaço de poder e segurança que o protagonista habitava. Assim como Maggie tenta, a todo custo, gerar um filho de Brick para finalmente se inserir no centro daquele universo, em que há espaço para a tolerância e a afetividade, também Skipper tentou sem sucesso se aproximar do amigo, movimento de que a noite de amor

frustrado entre os dois seria símbolo. Essa explicação serve a Big Daddy como confissão de que o nojo que o filho tenta aniquilar é nojo dele mesmo:

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

BRICK: A verdade dele, não a minha!

BIG DADDY: Que seja, a dele! Mas você não encarou com ele.

BRICK: Quem consegue encarar a verdade? Você consegue? (Williams, 2016, p. 119).²⁶

Se tomarmos como verdade que a falsidade seja um dado da normalidade nas sociedades capitalistas, e que Brick tenha incorporado essa normalidade como sinônimo através das convenções sociais às quais aderiria, a acusação de Big Daddy é então verdadeira: não se trata de uma acusação de que o filho *fosse* um homossexual ou mesmo que fosse apaixonado por Skipper, mas antes uma acusação de que Brick havia sido covarde, pois não teve coragem de se opor à falsidade daquela sociedade para defender a verdade do amigo. A incapacidade do herdeiro de encarar a homossexualidade de Skipper e apoiá-lo, a despeito das possibilidades de que ele próprio fosse acusado de ser um homossexual, é o que teria levado ao suicídio do amigo. Ao sucumbir às acusações feitas contra ele, o jovem precisou renegar com a própria vida a “coisa inadmissível” que supostamente haveria entre os dois, mas que só era inadmissível do ponto de vista externo, social.

O que está figurado com sua morte, portanto, não é exatamente a experiência da homossexualidade, mas a da homofobia e da repressão, expressões também da falsidade com que Brick luta – ainda que ele não consiga, ao que tudo indica, associar seu comportamento de recusa ao amigo como a adesão inconsciente a esse sistema. Através do emprego de expedientes narrativos, o que o texto nos fornece não é o escrutínio da dimensão psicológica desse personagem, mas seu momento de crise, que é um momento de “crise comum”, em que o “nojo” pela falsidade é resposta ao funcionamento de um sistema. Como a própria rubrica explicativa esclarece, o que a peça tenta capturar “não é a

²⁶ “BIG DADDY: Anyhow now! – we have tracked down the lie with which you’re disgusted and which you are drinking to kill your disgust with, Brick. You been passing the buck. This disgust with mendacity is disgust with yourself. You! – dug the grave of your friend and kicked him in it! – before you’d face truth with him! / BRICK: His truth, not mine! / BIG DADDY: His truth, okay! But you wouldn’t face it with him! / BRICK: Who can face truth? Can you?” (Williams, 2004, p. 127).

solução do problema psicológico de um homem”, mas “a qualidade verdadeira da experiência em um grupo de pessoas” que passam por “uma crise comum” (Williams, 2016, p. 110).²⁷ Quando Big Daddy acusa o filho de ter renegado a verdade do amigo, ele o acusa de não ter sido tolerante como ele sempre foi, de não ter se oposto a um “sistema de falsidade” que ele tanto critica. O pai busca apontar em Brick a incoerência e a contradição de sua posição de contestação da imoralidade que ele identifica nos outros e naquela estrutura de mentiras, mas de equivalente adesão (inconsciente) a esse sistema e seus valores. Ao ter desligado o telefone e se recusado a “encarar a verdade” de Skipper – note-se: não acreditar nela, ou mesmo incorporá-la como verdade absoluta, mas encará-la (“*to face it*”) – Brick cedeu à falsidade que tanto o incomoda. As mesmas normas e a convenções que teriam sido para o amigo motivo para suicídio eram para ele valores de uma convenção a serem defendidos. Foi a recusa do protagonista de aderir à verdade de Skipper contra um sistema de inverdades que teria levado ao seu suicídio, e empurrado Brick para o estado de melancolia em que se encontra.

Quando Brick afirma que “a falsidade é o sistema em que vivemos” (Williams, 2004, p. 120),²⁸ ele demonstra consciência de que a falsidade é um conjunto de normas e convenções não só de “um mundo” ou “uma sociedade”, mas de um *sistema*. Mais do que uma característica de uma sociedade que diz o que é certo e o que é errado, moral e imoral, verdade ou mentira, a falsidade é a reunião de elementos que, concretos ou abstratos, se interligam de modo a formar um todo organizado, e que têm a capacidade de se apresentar, ideologicamente, como a *Verdade*. O todo organizado, na peça, é a propriedade que está sendo disputada, que serve de metonímia para outro sistema, maior, o sistema capitalista, e que é disputada por Maggie e os outros competidores que desejam adquirir controle sobre esse sistema. Se, para Brick, as únicas saídas para o “sistema da mendacidade” são o álcool e a morte, é porque o “clique” que ele sente quando bebe serve como espécie de morte simbólica, em vida, daquele sistema internalizado por ele: uma forma de renegar as mentiras que se apresentam como verdades do mundo.

Assim como Skipper morreu para renegar a “coisa inadmissível” entre eles perante esse sistema, ou seja, morreu para “escapar do sistema”, Brick bebe para morrer aos

²⁷ “[...] [The bird that I hope to catch in the net of this play is not the solution of one man’s psychological problem. I’m trying to catch the true quality of experience in a group of people, that cloudy, flickering, evanescent – fiercely charged! – interplay of live human beings in the thundercloud of a common crisis]” (Williams, 2004, p. 117).

²⁸ “BRICK: Mendacity is a system that we live in. Liquor is one way out an’ death’s the other...” (Williams, 2004, p. 129).

poucos. A doença de Big Daddy, nesse sentido, cumpre no texto a mesma função que o álcool do filho, já que tanto o câncer quanto o alcoolismo são aqui figurados não como meros parasitas que invadem corpos saudáveis, mas como a expressão máxima do “bom funcionamento” do organismo: tanto o físico (o corpo de Big Daddy), quanto o social (a plantação, de que Big Daddy é metonímia). Se câncer e álcool são signos contíguos à falsidade, como a progressão dramática da peça sugere, é porque eles são “males necessários” de um sistema que depende da mentira, da corrupção e da imoralidade para se manter funcionando: o primeiro leva à morte, o segundo tem a capacidade de aniquilar a verdade. Foi assim com Skipper, que se matou pela verdade; é assim com Brick, que na peça se envenena lentamente para evitar a verdade; e é assim também com Big Daddy, que agora morrerá por ter conhecido a verdade.

Em comum aos três personagens, há a jornada edípica em direção ao conhecimento que cega, e que acarreta a morte. Assim como no clássico de Sófocles, é a caminhada rumo ao esclarecimento que termina por cegar aquele que ousa conhecer, e neste caso o que há para “ser conhecido” é um mundo que tem a mentira como base. Se a caminhada em direção à verdade leva à morte daquele que busca conhecer, por outro lado ela também leva à sobrevivência do sistema: pois Big Daddy morrerá, mas sua propriedade seguirá intocada. Simbolicamente, o câncer do velho Pollitt é o sistema de falsidade introjetado corroendo-o por dentro, mas garantindo que a propriedade siga viva e funcionando, resguardando à falsidade seu lugar de norma, regra e convenção. Assim como Big Daddy morre lentamente, Brick também se mata aos poucos, talvez por ter percebido – antes do pai, mas depois do melhor amigo – que não há verdade que sobreviva às mentiras do sistema.

No caso de Skipper, ao invadir o presente cênico, a personagem parece impor a Brick que ele aceite sua própria verdade, para que então possa se livrar do nojo que sente e, finalmente, se conformar ao sistema de mentiras que Big Daddy edificou, aceitando dar continuidade a ele. Quando o protagonista revela ao pai a verdade sobre seu câncer, no entanto, ele os coloca em pé de igualdade: “uma verdade pela outra”. Isso, porque, ao final do segundo ato, ambos estão moribundos, sofrendo de diferentes expressões de um mesmo “câncer” que é aos poucos “expelido” daquele organismo: no caso de Big Daddy de maneira autofágica, já que ele, símbolo daquele próprio sistema, é engolido no momento que tenta levar o filho a aceitar sua própria verdade, o que implicaria a

destruição das mentiras ao seu redor, ou seja, a destruição do próprio sistema. Também simbolicamente, o patriarca é engolido e precisa morrer para que a propriedade possa sobreviver a ele. Como cinzas ou restos mortais, o final da peça impõe sobre os personagens as ruínas (ainda vivas e atuantes) de uma história de exploração racial e de classe que insiste em se repor. Essas ruínas, intrinsecamente relacionadas às tradições sulistas, tornariam “a autodeterminação e a escolha moral” dos personagens que habitam aquele mundo “inatingíveis” (King, 1995, p. 629): é o caso de Brick, mas também de muitos outros personagens na obra williamsiana, cujos “tipos fugitivos” fogem justamente de sua incapacidade de se autodeterminar ou mesmo existir em um monte que busca sempre conservar as “coisas do mundo”. Nesse universo ficcional, as disfunções psíquicas, o alcoolismo e a brutalidade não são tentativas de acobertar as fraturas de um mundo “amaldiçoado” por seu passado, que, como costuma ser o caso, reaparece no presente sob a forma de uma fantasmagoria: em sentido humano, essas são antes maneiras de existir em um mundo caduco e, em sentido literário, um modo de figurar a discrepância entre as imposições da norma social e os desejos dos sujeitos produzidos por essa própria norma. Nesse embate é que mora o drama moderno de Tennessee Williams.

Referências

- BETTI, Maria Sílvia. Lirismo e ironia: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2012a.
- BETTI, Maria Sílvia. O demorado adeus de Tennessee Williams. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 5, n. 13, p. 11-27, 2012.
- BIBLER, Michael P. “A tenderness which was uncommon”: homosexuality, narrative, and the Southern plantation in Tennessee Williams’s *Cat on a hot tin roof*. **The Mississippi Quarterly**, v. 55, n. 3, 2002.
- DU BOIS, William E. Burghardt. **Black Reconstruction in America: toward a history of the part which Black folk played in the attempt to reconstruct democracy in America, 1860-1880**. New York: Routledge, 2017.
- GASSNER, John. **The theatre in our times**. New York: Crown Publishers, 1954.
- HEATLEY, Holly S. 306 f. “**Commies and queers**”: narratives that supported the Lavender Scare. Dissertação de Mestrado. Arlington: University of Texas at Arlington, 2007.

JOHNSON, David K. **The lavender scare**: The Cold War persecution of gays and lesbians in the federal government. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

KING, Kimball. Tennessee Williams: a Southern writer. **The Mississippi Quarterly**, v. 48, n. 4, p. 627-647, 1995.

LUKÁCS, George. The sociology of modern drama. **Tulane Drama Review**, v. 9, n. 4, 1965.

NÆSS, Hege Linnerud. **It was too rare to be normal**: The impact of off-stage characters, homosexuality and homophobia in A streetcar named Desire and Cat on a hot tin roof. Dissertação de Mestrado. Oslo: The University of Oslo, 2012. 65 p.

PARKER, Brian. "Swinging a cat". In: WILLIAMS, Tennessee. **Cat on a hot tin roof**. New York: New Directions, 2004. p. 175-184.

SILVA, João Victor P. **Sobre terras de zinco quente**: o Sul dos Estados Unidos em Cat on a hot tin roof, de Tennessee Williams. 2022. 171f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-05082022-191004/pt-br.php>. Acesso em: 10 out. 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TISCHLER, Nancy. **Tennessee Williams: rebellious puritan**. New York: Citadel, 1961.

WILLIAMS, Tennessee. **Cat on a hot tin roof**. New York: New Directions, 2004.

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

Submetido em: 29 set. 2023

Aprovado em: 08 nov. 2023



**Proper props:
circulating objects in
The glass menagerie and *A streetcar named Desire***

**Adereços adequados:
objetos em circulação em
The glass menagerie e *A streetcar named Desire***

Alessandro Clericuzio¹

Abstract

Building on recent theatre scholarship theorizing the role of stage properties, this article parses the function that objects acquire in Tennessee Williams's plays *The glass menagerie* and *A streetcar named Desire*. Reconsidering these works through the role of objects such as clothes, baggage, letters, and bottles, allows for a deeper understanding of the issues embedded in the signifying economy of the two plays. A diachronic and synchronic overview of the meaningful and recurring props to be found in these works shows how certain objects circulate in a cultural landscape where gender and sexuality dominate the dramatic discourse of the era. Williams's theatre thus proves preoccupied with a reductive sense of objectification that belittles and disparages human beings in general and women in particular. Through a subtle indictment of the materialist and consumerist world of 1940s America, these plays give objects the power to evidence gender inequalities and hegemonic sexual politics.

Keywords Luggage; Clothes; Gender; Eroticism; Consumerism; Memory.

Resumo

Este artigo, fundamentado em recentes estudos teatrais que teorizam sobre o papel dos adereços de cena, analisa a função que esses objetos desempenham nas peças *The glass menagerie* e *A streetcar named Desire*, de Tennessee Williams. Ao reexaminar essas obras através da representação de elementos como roupas, bagagens, cartas e garrafas, é possível obter uma compreensão mais aprofundada das questões significativas inseridas na dinâmica simbólica das duas peças. Uma visão diacrônica e sincrônica dos adereços significativos e recorrentes presentes nessas peças demonstra como certos objetos circulam em uma paisagem cultural onde gênero e sexualidade dominam o discurso dramático da época. O teatro de Williams, portanto, revela uma preocupação com uma noção redutiva de objetificação que diminui e menospreza os seres humanos em geral, e as mulheres em particular. Ao lançar uma crítica sutil à sociedade materialista e consumista dos Estados Unidos na década de 1940, essas peças conferem aos adereços o poder de evidenciar desigualdades de gênero e políticas sexuais hegemônicas.

Palavras-chave: Bagagem; Roupas; Gênero; Erotismo; Consumismo; Memória.

¹ Alessandro Clericuzio is Associate Professor of American Literature at the University of Perugia, Italy. He has written extensively in the fields of cultural studies and queer studies, with books and articles on 20th century theatre and poetry. He has also published the results of his research in film studies, TV series, and Southern US fiction. He is the author of *Tennessee Williams and Italy. A transcultural perspective* (Palgrave, 2016). E-mail: alessandro.clericuzio@unipg.it.

Introduction

Tennessee Williams's dramatic uniqueness has often been identified with the paradigm of struggles between silence and voice, between repression and declaration, as many of his characters throughout his career are ostensibly either garrulous or shy and silent. Yet, these characters are not the only means for delivering messages or for disguising them. Theatre objects have a power to communicate that can rival, deny or support spoken words in a sometimes unheeded flux of information. Stage props, in their fluid condition of symbols, lexems, semiotic elements or material signifiers, and, as such, conveyors of messages, have only recently received critical attention by drama and theatre scholars. Historicizing the role and use of props through the centuries has been the aim of critics working in this field.

Andrew Sofer's *The stage life of props*, one of the first systematic studies in the field, has investigated the power of stage objects to take on a life of their own in performance. Distinguishing between production analysis (the possibilities a text offers) and performance analysis (the actual, material performance of a specific production), he goes on to suggest a universal definition of the prop. His attention therefore focuses on the prop as "a discrete, material, inanimate object that is visibly manipulated by an actor in the course of performance" (Sofer, 2003, p. 11), a description I embrace in this article.

With the spreading of the study of stage properties, Shakespeare's theatre has received significant attention in that it has allowed specific objects, such as the skull and the handkerchief, to name the most blatant, to become transnational and transhistorical metonyms for the plays they're identified with. Alongside his theatre, early modern drama, a literary output that could not rely on the illusionistic devices contemporary stages can boast, has attracted investigation of the role of props. Jonathan Harris and Neil Korda's *Staged properties in early modern English drama* is a collection of essays debunking the myth of the bare Elizabethan stage by focusing on several case-studies of specific plays of the time. "Objects in the early modern stage," they maintain, "were often intended not merely to catch, but to overwhelm the eye by means of their real or apparent costliness,

motion and capacity to surprise” (Harris; Korda, 2006, p. 4). Their work also points to the roots of 21st century prop scholarship as to be found in the burgeoning interest in material culture that developed after the 1980s (Harris; Korda, 2006, p. 15-16).

Sophie Duncan’s study *Shakespeare’s props: memory and cognition*, as the title promises, offers a cognitive approach to the Bard’s deployment of stage properties. She addresses the absurdity of the oblivion most stage objects have had to suffer both in their textual or performance analysis, and in their physical (i.e. storage) life, while “a handful of iconic props – weapons, skulls, handkerchiefs, and body parts – have become visual shorthand for their plays and key to their iconographic dissemination” (Duncan, 2019, p. 23). Engaging 21st century intersections between neuroscience, literature and the theatrical genre in particular, Duncan suggests that stage properties should be read not so much as substitutes for characters’ bodies but as volatile extensions of their minds. Such props “are not assimilated into the mind but become triggers and sites of cognitive activity in their own right” (Duncan, 2019, p. 24). In other words, “their status as detachable portable minds carries them from cognitively attended objects to extended cognitive subjects” (Duncan, 2019, p. 28).

Eleanor Margolies’ wide-ranging study *Props* is a recent example bringing together theoretical and practical approaches to textual and material properties. Her study ranges from Ancient Greece to 20th century America, where the object, via Stanislavski’s theories as adopted by Lee Strasberg in his Method, paradoxically tended to disappear. Though it had the utmost import as a “trigger of emotions” in the famous sensory acting exercises, the object could be simply imagined, in the actors’ working practice, thus losing its physical presence (Margolies, 2016, p. 33-35).

Memory reified

Building on the previously mentioned works, this essay aims to identify and investigate some of the most meaningful properties in Tennessee Williams’s first two world hits and their synchronic and diachronic circulation on American stages. It is exactly at the time when the Method was being taught in New York City and applied to dramaturgy by Elia Kazan from the Group Theatre, that Williams opted for the disappearance of cutlery and food in his 1945 play *The glass menagerie*. Though other props are present and

pivotal in the play, among which the eponymous glass collection, the telephone, the typewriter, the Victrola and the portrait of the father, in terms of objects the author worked at a blending of realism and poetic evocation. In keeping with his idea of a new dramatic language, he specified that, in the opening dinner scene, “eating is indicated by gestures without food or utensils” (Williams, 1971b, p. 146).

His famous manifesto, in the form of production notes to the play, elaborated on the lesson that expressionism had taught playwrights in the U.S., merging its heritage with a desire for poetic realism. The result was a “fundamentally realistic aesthetic subverted by suggestions of a mediating consciousness, [...] more accurately described as ‘subjective realism’” (Murphy, 1992, p. 10), in which gestures and (missing) props would help blur the boundaries between the real and the imaginary. The few statements preceding the actual play are extremely meaningful in regard to my present research on stage objects, especially where Williams writes that:

When a play employs unconventional techniques, it is not [...] trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually [...] attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. The straight realistic play with its genuine Figidaire and authentic ice-cubes [...] corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness (Williams, 1971b, p. 131).

Despite his naive disregard of the potentialities of photographic art, Williams is here saying something revelatory about his idea of a theatrical language where “reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation” (Williams, 1971b, p. 131). This is a memory play, and as such, a particularly meaningful site for parsing the value of stage objects. The interrelation between stage objects and memory has proved essential in Sophie Duncan’s reading of Shakespeare’s props, as, for instance, in her observation that “Ophelia and Hamlet both reach for ways to reify memory through material items” (Duncan, 2019, p. 37).² Thus *The glass menagerie* as a whole can be considered as a reification of Tom’s memory.

While memory is a weapon in Elsinore, it is a burden in the American South, be it the St. Louis of *The glass menagerie* or the New Orleans of *A streetcar named Desire*. This is one of the most evident features of Williams’s theatre, as regards both the characters’

² In particular, boxes and books, and by extension chambers and closets, as “containers”, are considered by Duncan as brain-like archives with a revelatory power.

personal level and society at large. In order to break free from the cage of his sadly conventional family life, Tom needs to discard his memories and dump them on to the audience in the form of the narration/enactment of the play. The dumping is easier if the burden is lighter, which explains the omission of food and cutlery in the very beginning of the recollection. Weight is associated with memory also for Laura, who “lifts the heavy annual” (Williams, 1971b, p. 156) containing her past.

Indeed, Tom does not handle many objects throughout the play. He fumbles a lot with his clothes (universally considered as props by scholars): his shoes, his overcoat, his muffler. In Scene Three, while his arm is caught in the sleeve of the coat, “[f]or a moment, he is pinioned by the bulky garment” (Williams, 1971b, p. 164). At the beginning of the following scene, while trying to enter the apartment, he drops the key, establishing a disconnection with an object that not only symbolizes access, but as a matter of fact contains a memorized code to that aim. Not surprisingly, he even forgets his key when coming home with Jim. His desire to not enter that stifling space is objectified by the falling or missing home key.

While Jim is “pretty clumsy with things” (Williams, 1971b, p. 223) and Tom complains that he has “got *no thing*, no single thing – [...] in my life that I can call my OWN!” (Williams, 1971b, p. 161), Laura and Amanda use objects to their own needs, be it the telephone or the glass animals. At the end of Scene Five, Amanda holds a brush with which she means to fix Tom’s hairdo (the stage direction reads “she attacks his hair” (Williams, 1971b, p. 184) and Laura “appears with a dish towel” (Williams, 1971b, p. 189). Their handling of everyday objects epitomizes the domesticity they both desire and that Tom is fleeing from. One more visible prop that will virtually help Tom in this escape is the newspaper he handles while sitting on the sofa in Scene Five. With its big headline reading “Franco triumphs” (Williams, 1971b, p. 178), it has the only purpose of projecting him far away from his environment.

An evident gender gap separating women’s and men’s desires and lifestyles is mirrored in the stage props. In the Wingfields’ apartment Tom holds cigarettes and stubs of movie tickets, while Amanda repeatedly enters the stage holding food, a bowl of dessert (Williams, 1971b, p. 147), a pitcher of fruit punch and a plate of macaroons (Williams, 1971b, p. 231). “I’m not made out of glass,” declares Jim (Williams, 1971b, p. 224), while Laura is constantly compared to glass, both in terms of fragility and of religious light.

Glass clearly objectifies gender inequality. It is the material that Tom smashes at the end of the play when he throws his glass of lemonade on the floor. The action prefigures Stanley crushing plates and cups at Blanche's birthday dinner in *Streetcar* with an even more evident intention to hit the symbolic feminine attached to them.

Reconsidering *The glass menagerie* through its stage props allows for an understanding of the play's preoccupation with the objectification of feelings, bodies, and identities. Issues of identity are evident throughout the play, in that characters struggle to be something else than what they are or fail to comply to expectations or are presented as disembodied ideals. Amanda considers herself Laura's sister and Laura fails to conform to the stereotype of the Southern Belle. Tom dons the uniform of a merchant sailor in order to be consistent with his idea of himself and Jim is presented as an "archetype of the universal unconscious" (Williams, 1971b, p. 159).

Objects have anthropomorphic or zoomorphic features and bodies are easily objectified. Laura leans against the arm of the sofa (Williams, 1971b, p. 230) and plays by the clawfoot of a table (Williams, 1971b, p. 151), not to mention her glass figurines. The breaking of the unicorn clearly signifies Laura's transformation from "stiff" object (Williams, 1971b, p. 225) to unique human being, as Jim assures her "You're one times one!" (Williams, 1971b, p. 227). On a completely different tone, Jim is introduced by Tom as someone "with the scrubbed and polished look of white chinaware" (Williams, 1971b, p. 190). In a theatre with strong homosocial undercurrents, men are objectified as desirable, women either as victims or as outright despicable.

Carrying the burden

The average American theatregoer was not seeing characters interacting with imaginary objects for the first time when the curtain rose to show the Wingfields' apartment. Besides the more experimental theatre companies that catered to limited audiences, a Broadway production had surprised audiences with Thornton Wilder's *Our town* in 1938. The characters opened imaginary windows, carried invisible milk bottles (but their clinking was heard), a doctor toiled with a heavy, not to be seen, black bag.

Bags, suitcases, trunks, baggage, luggage: few differences distinguish these terms as they all refer to something we carry with ourselves while moving from a place to another.

They immediately denote movement, be it exile, displacement, pleasure, vacation, work. Bags are often used as evocative props: if they stay closed, zipped, or locked, they hide or protect a secret. If they're opened, they offer an insight into the private and personal life of the owner. They can be absurd, as one of the suitcases Lucky carries in Beckett's *Waiting for Godot*, first thought to hold important and useful items, then revealed to contain only sand. In Oscar Wilde's *The importance of being earnest* (revived on Broadway in a successful production in 1947, the year of Williams's *Streetcar*), a handbag exposes Jack Worthing's social origin as acceptable for Lady Bracknell, thus strongly attaching to a prop matters of class as well as the power to create and resolve dramatic conflict.

Foreshadowed by the valise she appears with at the beginning of the play, Blanche's trunk in *A streetcar named Desire* is fully visible and as participant in the dramatic action as no other prop in William's theatre. The trunk is "baggage, furniture, and character all at once, a heavy and unwieldy onstage presence that mirrors her [Blanche's] own frail but nonetheless steely physicality" (Harlan, 2018, p. 24). Indeed, it is also the repository of dreams, memory, documents. It is the DuBois's mansion, Belle Reve, objectified on stage.

A feminist reading has suggested that Blanche and Stanley struggle for mastery over each other in an attempt to acquire authority, to establish the truth and hence history. The critic noted how the trunk replaces Blanche in Scene Two, while she is bathing and is absent from the scene except as a singing voice.

Curiously, it also defends itself against Stanley's attacks as successfully as Blanche does when she comes on stage, chiefly because it contains more than Stanley can fathom and resists his attempts at reduction. Blanche declares, 'everything that I own is in that trunk', and, for the time being, both owner and object successfully tell their story (Vlasopoulos, 1986, p. 155).

The struggle does not end there, and Stanley will end up ravaging Blanche as he has done with the trunk. In this scene, he turns into the customs officer appraising his sister-in-law's baggage on the frontier between past and present, between fibs and reality, between suspected immorality and hegemonic standards of family life. In "the back of that little boy's mind" (Williams, 1971a, p. 282), as Blanche says, there might also be a hint at the misogynist objectification that the English language had for long inscribed in the word "baggage", as it could be used to identify "a disreputable and worthless woman, often one

considered to lead an immoral life [...]. It also meant a silly, saucy, artful, or sly woman” (Harlan, 2018, p. 47).³

According to Marvin Carlson’s theories (2001), theatre is a “memory machine”, where spectators tend to experience stage events as a repetition of something already seen, as a repository of cultural memory, as a recycling of past perceptions in imaginary configuration. The material objects that characters interact with remind audiences not only of real objects in everyday life, but also of other similar props in previous or contemporary productions. Thus Blanche’s luggage deserves a closer look in a synchronic and diachronic perspective.

Considering her situation of displacement, purported poverty and “dependency”, her hand-carried valise immediately conveyed the poor migrants of the post-1929 crisis, the dispossessed victims of the Depression. From former Broadway stages, though, spectators’ memory could fish for figures more similar to hers. Disorderly women “with a past” had appeared in two of the most successful American plays of the 1920s, Eugene O’Neill’s *Anna Christie* and *Rain*, adapted from Somerset Maugham’s short story for Broadway by Clemence Randolph and John Colton. Both characters traveled with baggage that clearly indicated a loss of home, a sense of flight and of precariousness.

For Anna, “a suitcase stands in the middle of the floor” at the opening of Act IV (O’Neill, 1998, p. 48), marking the moment she’ll quit prostitution in favor of marriage. That suitcase is a visible reminder of her troublesome past, just as Sadie Thompson’s past travels with her from Hawai’i to the South Seas in *Rain*. The story of this woman, who apparently fled a police raid in Honolulu’s red-light district, played uninterruptedly for over two years on Broadway (Wainscott, 2004, p. 137). Forced to stay quarantined in Samoa because of a cholera pandemic, she calls into the only available inn where a missionary would wage a moral war against her. She is surrounded by young soldiers, “carrying Sadie’s luggage – an oddly assorted multitude of objects hastily thrown together in shawls and large handkerchiefs. There is one very old and battered suitcase” (Colton; Randolph, 1948, p. 20). As the play’s heroine is much more seductive and roguish than Maugham’s fictional character, the old and battered valise is not only the container of her past, but also a double of the original Sadie.

³ The epithet was used to define another famous Southern Belle: “Scarlett is a flighty, fast bit of baggage” (Mitchell, 1936, p. 864).

American stages had also witnessed, in the first decades of the 20th century, productions of Anton Chekhov's plays, where servants more often than not bustle about the stage carrying luggage. One of Williams's favourite writers,⁴ in his theatre Chekhov deploys bags that resonate with Blanche's trunk. This is not a coincidence, nor does it have to do with "sinful" women. The convergence between Blanche's luggage and the many suitcases carried around in *The seagull*, *Uncle Vanya* and *The cherry orchard* is to be found in the sense of loss and displacement due to the decadence of the old worlds Williams's South and Chekhov's Russia were witnessing and mourning. The atmosphere of disappointment of *The seagull*, the feeling of mismatched relationships in *Uncle Vanya*, and the crumbling of the old aristocracy in *The cherry orchard* all contribute to a sense of relocation, denoting a space of temporality, insecurity and discomfort objectified by suitcases and trunks.

Usually considered a twin piece with *Streetcar*, Arthur Miller's *Death of a salesman* opened on Broadway two years after Williams's masterpiece. The two plays are often paired as the mid-century triumph of American theatre finally finding its voice and imposing it on world stages. They are also read as *the* plays that denounce false myths of their culture: the Southern belle and the self-made man. The main characters of the two plays share issues regarding mobility, as they are both forced away from their protective environments, Belle Reve for Blanche and his route as traveling salesman for Willy. At the end of the decade of the 1940s, "it was as though the individual were in a temporal void, a mood caught by Saul Bellow's *dangling man*, in the novel, and by Miller's Willy Loman and Williams's Blanche DuBois in the drama" (Bigsby, 1992, p. 75).

Few human conditions are so directly identified with temporal void as that of traveling, either on account of social displacement, exile, estrangement, or for leisure, as the origin of the word vacation lies in the Latin verb *vacare*, meaning "to be unoccupied". An abundant presence of baggage in various shapes and kinds in *Death of a salesman* is one more confirmation of its proximity with *Streetcar*. Willy, who declares "I still feel - kind of temporary about myself" (Miller, 1961, p. 40), first appears on stage with two large sample cases, a pride and a burden at the same time. These are quite different from Bernard's "overnight bag" (Miller, 1961, p. 70), a symptom of the young man's success, as he can

⁴ "That summer [1934] I fell in love with the writing of Anton Chekhov [...]. *The Sea Gull* is still, I think, the greatest of modern plays" (Williams, 1975, p. 51). Critics have repeatedly elaborated on this affinity: see Bigsby (1997) and Debusscher (1997).

travel for pleasure whereas Willy cannot travel anymore not even for work. The most successful character in the play borders on the mythical: Willy's brother Ben is the very epitome of success and self-confidence, always on the go, his figure speaking of "far places", Alaska, Africa, or simply the United States of the American Dream. He never fails to appear with his valise and umbrella (Miller, 1961, p. 34, 66), a sort of uniform of the businessman, a sign of being or going "elsewhere", not in the stifling environment Willy feels trapped in, and a sign of having "something" to carry.

There is a moment when Ben's appearance seems to elicit a sense of optimism and Willy's son Biff enters the stage with a suitcase that points to upward mobility (Miller, 1961, p. 67), but that movement is cut short. The same prop will reappear when the young man goes to Boston and finds out about Willy's cheating on his wife. The stage directions alert on the presence of Biff's suitcase three times: for three times the characters interact with the prop (Miller, 1961, p. 92, 94, 95), its role in marking the demise of the Loman family quite evident. It's luggage that speaks of estrangement, betrayal, abandonment, and disillusionment.

Clothes make the woman

Such a wide range of semiotic landscapes for luggage in the first decades of 20th century American stages dramatises the collective cognitive investments of the era in terms of bags. When bags are opened, though, their contents become the focus of attention and in Blanche's case what is pulled out of the trunk has, in turn, a high symbolic potential as well as significant dramatic agency: clothes, papers and jewels.⁵

The latter speak of the duplicity of class (the purported rich Blanche versus the impoverished Stella married to a proletarian worker), inscribing Stanley's fight with Blanche into an economy of personal resentment on the man's part and of theatrical make-believe for the heroine. Whereas he is convinced they bespeak the fraud his sister-in-law has perpetrated on him and his wife, they are immediately revealed as worthless by Stella. Soon forgotten by Stanley and not appraised as he has intimated, the rhinestone pieces reappear when Blanche dons them by the end of the play, distinctively defining her as worthless. The previously committed estimator of riches, Stanley has no hesitation in

⁵ On the contrary, when containers stay closed, they can point to a sense of entrapment, as in the case of Byron's luggage consisting mainly of caged birds in Williams's *Camino Real* (Ghasemi, 2011, p. 215).

belittling and vilifying his antagonist who is wearing a tiara and silver slippers with brilliants: “Take a look at yourself in that worn-out Mardi Gras outfit, rented for fifty cents from some rag-picker! And with the crazy crown on!” (Williams, 1971a, p. 398). Stanley proves more interested in the fast devaluation of the stones and of their owner than in a real assessment of what he might have lost.

Together with what Stanley at the beginning believes is “[t]he treasure chest of a pirate” (Williams, 1971a, p. 274) out of the trunk come dresses galore. Williams makes abundant use of clothes in this play that’s all about seduction, love, sex, desire, and bodies. The men are either in their working clothes (meant as a sexy outfit for Stanley nonetheless),⁶ or in pop-colored leisure or sport clothes. Blanche and Stella more often than not dress or undress in plain sight or slightly screened. Red, scarlet-red, green and blue hues of satin or silk confirm the attention the audience is meant to bestow on the appearance of characters, on the socially acceptable objectification of their bodies. If props were not enough, the dialogue confirms it, as Stella requires of her husband to “admire her dress and tell her she’s looking wonderful. That’s important with Blanche. Her little weakness!” (Williams, 1971a, p. 271).

But such a process is carried further: clothes can replace people when they are not worn. Stanley’s gaudy pyjamas lie across the threshold of the bathroom as a sexual trophy after the love night following the fight with Stella, and they are brandished in a premonitory, almost ominous manner, shortly before he assaults Blanche in Scene Ten. In the pivotal Scene Two Blanche’s dress, a flowered print, is laid out on Stella’s bed, when Stanley ravages the trunk while Blanche is in the bathroom dissolved as a mere singing voice. The coincidence of the presence of the dress and the woman’s absence exactly when the trunk is vandalized is quite revealing of the fragmentation of the female identity in Williams’s early plays, where a recurrent preoccupation with voice points to the difficulty of coping with the materiality of a body burdened by hegemonic expectations. On the other hand, a male character – Amanda’s husband – can be disembodied and objectified on stage by his portrait (clearly resonating with the General’s portrait in Ibsen’s *Hedda Gabler*) as a sign of his successful escape.

Even Amanda and Laura undergo signifying dynamics in matters of clothes: when her mother sends her out of the apartment to buy groceries, Laura is wearing Amanda’s coat, “inaccurately made-over, the sleeves too short for Laura” (Williams, 1971b, p. 169). It

⁶ On the novelty of the seducing power of men’s attire in Williams, see Gontarski (2021, p. 9-32).

is the language of the prop saying that Laura can never be like her mother, nor even like her mother wants her to be. Amanda, instead, is so confident of the power of her outlook despite the passing of decades (that she denies every time she calls Laura “sister” or flirts with Jim as if it was she he has come to see), that the dress she wears while preparing for the arrival of the gentleman caller has accumulated more history than the woman herself. Indeed, she goes on and on and on telling the circumstances of her youth tied to the times when she had worn that “[s]omething” she has “resurrected from that old trunk” (Williams, 1971b, p. 193).

While these episodes reveal a mother-daughter relationship and a confusion of social roles, the reification of women’s identity is denounced by way of objects used to pretend they’re body parts. Preparing her daughter for the long-awaited encounter with Jim, Amanda produces two powder puffs, wraps them in handkerchiefs and stuffs them in Laura’s chest. The reification of bodies proves a sign of the times in Tom’s description of his mother’s efforts to rope in subscriptions to a glamour magazine:

the type of journal that features the serialized sublimations of ladies of letters who think in terms of delicate cuplike breasts, slim, tapering waists, rich, creamy thighs, eyes like wood smoke in autumn, [...] bodies as powerful as Etruscan sculpture (Williams, 1971b, p. 159).

A clear indictment of what the consumerist culture was inducing, this magazine is not a prop, only evoked and not present on the stage. As popular printed matter, it prefigures another publication that audiences would see at the beginning of Scene Four of *Streetcar*, when from one of Stella’s hands “dangles a book of colored comics” (Williams, 1971a, p. 310). Since this scene marks the triumph of a working-class, instinctual and satisfying way of life as opposed to the flimsy poetic world of old Southern gentility, the modern, colorful comic book imposes itself over the grey (a color connected to Blanche’s dead husband, Allen Grey) and sterile universe of Blanche and her literature citations. It also points to the utmost importance the third material coming out of the trunk, paper, acquires in this play.

Paper dolls with glass bottles

Letters, tickets, notebooks, lanterns and tissues are some of the most meaningful props adding communication to the dramatic dialogue, and they’re all made of cellulose.

The slip of paper Blanche reads when looking for her sister's address in New Orleans becomes her passport into a "new mechanistic, deterministic world" (Kolin, 1997, p. 456), signifying the randomness and disconnectedness of her life journey just as does the valise. Her ticket back to Laurel, Stanley's birthday gift, concretizes Blanche's cognitive activity by objectifying her constant memory returns to the past, previously prompted by the Varsouviana.

Inside the trunk, both love and material possessions have been turned into paper: her love letters and the many legal documents stating the loss of Belle Reve. All has been objectified, the material and the immaterial, and the trunk serves as the archive of a possibly chaste, unrequited love as well as of "brutal" fornications. This play, so intrinsically embedded in sex and desire puts those papers and their origin on the same level. Desire and decay, sublimation and depravity end up flying down on the floor, moths in the hands of the ape.

Immaterial paper is often mentioned in the play,⁷ in the form of the Paper Moon Blanche sings about or the Paper Dolls in the chants of the "Negro entertainers in the bar around the corner" (Williams, 1971a, p. 305). But paper activates material relations in *Streetcar* that are meant to indict the male gaze as chauvinist and destructive. It is not a case that in Scene Four Blanche tries to write a letter asking for help on a sheet of Kleenex with an eyebrow pencil. No other props could be a more explicit fetish objectifying the hegemonic canons of female seduction. The seduction that fires back for Blanche and becomes vulnerability – shortly after indicated by her crushing the mirror in which she sees herself. If Stanley has known where to hit from moment one, Blanche knows what to hide from: the ocular investigation the two males want to conduct on her. Paper won't always be helpful, though: the paper lantern she has used to cover the light bulb in order to be less visible is so endowed with her cognitive agency, that when Stanley by the end of the play wants to hurt her further, he tears it off, with the effect that "[s]he cries out as if the lantern was herself" (Williams, 1971a, p. 416).

Often unsuccessfully, objects in fact are used to hide other objects in these two plays. New fabric hides old furniture in *The glass menagerie* in order to conceal poverty and the passing of time from the eyes of the gentleman caller, while another lantern becomes a

⁷ Paper as an overarching element leads Kolin (1997, p. 456) to affirm that "Blanche encapsulates herself in paper; her epistemology is limned in paper. [...] She is deeply invested in the economy of the arts, teaching sacred texts of a 'literary heritage', quoting poetry, and preaching the sanctity (and snobbery) of literacy. Her universe is paper, bibliothecal."

precedent for Blanche's as "a colored paper lantern conceals the broken light fixture in the ceiling" (Williams, 1971b, p. 191). This preoccupation with light and visibility informs both plays, so much so that objects can be said to struggle to reveal something while characters try to hush them. Blanche herself will claim "I've got nothing to hide" (Williams, 1971a, p. 280) because she knows very well her antagonists want to pry into her most intimate personal life.

The target of this investigation is Blanche's ability - and tendency - to seduce, as the two male protagonists believe it has been "indecently" (in their sexist mindset) used in the past or as it is being used on them.⁸ All of the objects Blanche has been connected to, clothes, paper, jewels and luggage are either tools for her acts of seduction or the results of the same acts. But there is a prop that Blanche, in turn, is seduced by, and that is the bottle. Even more than paper, though neglected by critics, the other omnipresent objects in *Streetcar* are glass bottles. Coke bottles, beer bottles, whiskey bottles are in almost every scene and visibly, if ambiguously manipulated by characters.

This does not simply have to do with Blanche's (as well as Stanley's, Mitch's and the other men's, or Tom's in *Glass*) evident proneness to drinking. Given Williams's "weakness for symbols" (Williams, 1971b, p. 145) in Tom's words, and considering the sexual innuendo that builds from the first to the second play, it is impossible to overrate erotic symbols attached to these props. Much more so since Stanley, shortly after having ridiculed Blanche's sign as Virgo, and having accused her of promiscuous sex encounters, appears "with a drink under his belt" (Williams, 1971a, p. 335). Blanche has just talked to her sister about her desire to be engaged with Mitch, and Stella assures her this is going to happen, but she warns her: "It will, honey, *it will*. ... But don't take another drink!" (Williams, 1971a, p. 336). Another drink does - immediately - come along, in the guise of the Young Man collecting for the Evening Star newspaper, who mentions drinking a cherry soda, to which Blanche responds: "You make my mouth water" (Williams, 1971a, p. 338) and then advises him to "run along, quickly! It would be nice to keep you, but I've got to be good - and keep my hands off children" (Williams, 1971a, p. 339).

Collating the other occurrences of bottles in these plays doubtlessly indicates that temptation strongly relates drinking to sex. It can occur as a way of speaking, as when

⁸ "Blanche is branded a temptress, a deceiver of men, a Circe" and, when called a tiger by Stanley, she is linked "with a predatory creature associated with lust" (Kolin, 1993, p. 26). Williams is clearly indicting hegemonic male chauvinism when identifying a woman's sexual desire either with danger or with fragility.

Blanche at the beginning of the play warns her sister to “put the bottle away so I won’t be tempted” (Williams, 1971a, p. 255), but the proximity of the two elements is recurring and revealing. While flirting with Mitch, Blanche grabs a liquor bottle and is at her most explicit, even though in French: “*Voulez-vous couchez [sic] avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage!* – I mean it’s a damned good thing. ... I’ve found some liquor! Just enough for two shots without any dividends, honey...” (Williams, 1971a, p. 344).

The characters’ interaction with glass containers is not limited to sheer drinking. In two instances the female protagonists react to the spilling of liquids in a fashion that could hint to sexual pleasure. With an “old-fashioned cut-glass pitcher” in her hands, Amanda feels “rejuvenated” for the presence of Jim, and “tosses her head with a peal of laughter, spilling some lemonade” on herself (Williams, 1971b, p. 232). Blanche has a similar reaction when Coke spills on her skirt: “Blanche laughs shrilly and grabs the glass, but her hand shakes so it almost slips from her grasp. Stella pours the Coke into the glass. It foams over and spills. Blanche gives a piercing cry” and then “continues to laugh a little” (Williams, 1971a, p. 334).

Besides keeping a bottle near his crotch, Stanley himself acts in a similar way, with the difference that this time the gesture is performed wittingly, with the bottle as a threat and a peace token at the same time, with sexual innuendo at its highest point:

[The bottle cap pops off and a geyser of foam shoots up. Stanley laughs happily, holding up the bottle over his head.]

STANLEY (cont.): Ha-ha! Rain from heaven! *[He extends the bottle toward her]*
Shall we bury the hatchet and make it a loving-cup? Huh?

BLANCHE: No, thank you.

STANLEY: Well, it’s a red-letter night for us both (Williams, 1971a, p. 395).

A few moments later, he’s raping her while she tries to defend herself with the bottle top. In these plays sexual pleasure, if not sexual organs, are represented by proxy, and the proxy is the glass bottle, one more prop in the rich list of objects crowding the williamsian stage.⁹

⁹ This is clearly Freudian territory, too wide to be tapped in this article. Considering how literary criticism has developed after the 1950s and how theatre studies in particular have changed even in the past few decades, it is hardly surprising that the two studies applying psychoanalysis criticism to American theatre do not mention a single prop when dealing with Williams’s plays (Sievers, 1955, p. 370-388; Davis, 1994, p. 60-102).

Conclusions

Shortly before being carried away at the end of the play, Blanche imagines herself as baggage thrown into the ocean in what proves the utmost objectification. Prompted by grape (a real prop), her demise goes back to a bag (an imagined prop at this point), as she fantasizes, “I’ll be buried at sea sewn up in a clean white sack and dropped overboard” (Williams, 1971a, p. 410).

From the valise of the opening scene to the trunk, to the last imagined sack, baggage is the main trope of the play (and of its contemporary pieces): it does not protect, does not hide, it encapsulates and is used to dispense with. Such staged luggage, in fact, denotes deviations from the social or family norm, and the weight that the system imposes on those who transgress, be it prostitution, adultery or simply female seduction. This belittling and objectifying effect of purported guilt is very clear to Stanley, who dismisses Blanche’s vulnerability sarcastically replying to his wife “Delicate *piece* she is” (Williams, 1971a, p. 376) (my emphasis). While there is no doubt that Williams’s women are the victims of this patriarchal system, at times they do speak the same materialist language as their antagonists, as when Blanche wants to reduce Stanley to his procreative cells. After symbolically spraying him with her perfume atomizer in an attempt at seduction, she claims that her sister cannot “just *suppose* that any part of a gentleman’s in his nature! *Not a single particle, no!*” (Williams, 1971a, p. 322) and thinks of him in terms of reproductive atoms – linking them to material possessions – when she maintains “he’s what we need to mix with our blood now that we’ve lost Belle Reve” (Williams, 1971a, p. 285).

The lightness of particles and atoms clashes with the constant concern with the weight of people in their objectified status and of props containing memory. This is mirrored in the widespread materialism informing the world Williams portrays in *The glass menagerie* and in *A streetcar named Desire*. Such materialism is an indictment of gender roles and sexual politics in the American society of the times, of Southern myths of gentility, and of a tendency to reify people, feelings and identities as a result of the growing weight of consumerism. The “drugstore Romeos” (Williams, 1971a, p. 302) Blanche complains about are pitched against the need for “Superior things! Things of the mind and the spirit!” (Williams, 1971b, p. 174) Amanda asks Tom to cultivate, while he feels trapped in the dehumanizing production system of the shoe factory.

Considering how stage props circulate in his plays and on contemporary stages and how they resonate intertextually allows for a deeper understanding of the issues at stake in Williams's theatre, as well as of his signifying techniques. These objects and their "seductive power" (Sofer, 2003, p. 19) lend themselves to a reading of the cultural landscape of social anxieties and dramatic economies that were intertwined to give shape to two American classics.

References

BIGSBY, Christopher W. E. Entering The glass menagerie. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.), **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 29-44.

BIGSBY, Christopher W. E. **Modern American drama**. 1945-1990. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

CARLSON, Marvin. **The haunted stage**. The theatre as memory machine. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

COLTON, John; RANDOLPH, Clemence. **Rain**. New York: Samuel French, 1948.

DAVIS, Walter A. **Get the guests**. Psychoanalysis, modern American drama, and the audience. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.

DEBUSSCHER, Gilbert. Creative rewriting: European and American influences on the dramas of Tennessee Williams. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.), **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 167-188.

DUNCAN, Sophie. **Shakespeare's props: memory and cognition**. London: Routledge, 2019.

GHASEMI, Parvin. Signs and stage props in Tennessee Williams's Camino Real. **K@ta**, v. 13, n. 2, p. 202-220, December 2011.

GONTARSKI, Stanley E. **Tennessee Williams, t-shirt modernism and the refashionings of theater**. London and New York: Anthem, 2021.

HARLAN, Susan. **Luggage**. London: Bloomsbury, 2018.

HARRIS, Jonathan Gil; KORDA, Natasha, Introduction: toward a materialist account of stage properties. In: HARRIS, Jonathan Gil; KORDA, Natasha (Ed.). **Stage properties in early modern English drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 1-31.

KOLIN, Philip C. 'It's only a paper moon': the paper ontologies in Tennessee Williams's A streetcar named Desire. **Modern Drama**, v. 40, n. 4, p. 454-467, 1997.

KOLIN, Philip C. Cleopatra of the Nile and Blanche DuBois of the French Quarter. Anthony and Cleopatra and A Streetcar Named Desire. **Shakespeare Bulletin**, v. 11, n. 1, p. 25-27, 1993.

MARGOLIES, Eleanor. **Props**. New York and London: Palgrave, 2016.

MILLER, Arthur. **Death of a salesman**. New York and London: Penguin, 1961.

MITCHELL, Margaret. **Gone with the wind**. New York: MacMillan, 1936.

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

O'NEILL, Eugene. **Anna Christie**. Mineola: Dover, 1998.

SIEVERS, David D. **Freud on Broadway**. A history of psychoanalysis and the American drama. New York: Hermitage, 1955.

SOFER, Andrew. **The stage life of props**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

VLASOPOULOS, Anca. Authorizing history. Victimization in A streetcar named Desire. In: SCHLUETER June (Ed.). **Feminist rereadings of modern American drama**. London and Toronto: Associated University Presses, 1989. p. 149-170. (First published in Theatre Journal, v. 38, n. 3, 1986).

WAINSCOTT, Ronald. When actors were still players. In: GEWIRTZ, Arthur; KOLB, James (Ed.). **Art, glitter and glitz**. Mainstream playwrights and popular theatre in 1920s America. Westport: Praeger, 2004. p. 137-146.

WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs**. New York: New Directions, 1975.

WILLIAMS, Tennessee. A streetcar named Desire. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**, vol. 1. New York: New Directions, 1971a. p. 239-419.

WILLIAMS, Tennessee. The glass menagerie. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams**, vol. 1. New York: New Directions, 1971b. p. 123-237.

Submitted on: Oct. 4, 2023

Approved on: Nov. 14, 2023



Trechos descartados de *The glass menagerie* para rastros de um Teatro Plástico

Discarded excerpts from *The glass menagerie* for traces of a Plastic Theatre

Fernanda Sales Rocha Santos¹

Resumo

Em busca de rastros da ideia do Teatro Plástico de Tennessee Williams, o artigo lançará luz sobre trechos descartados do processo de escrita da peça *The glass menagerie* (1944) nos quais o autor foi radical em sua prática reflexiva e experimentação formal. Assumindo a perspectiva de que materiais de processo revelam gestos incompletos, o artigo traduzirá e debaterá um apanhado de trechos manuscritos encontrados nos arquivos pessoais de Williams no Harry Ransom Center (Austin/TX), tomando suas marcas épicas, líricas e metateatrais, para pensar a incipiente e incompleta ideia de teatro plástico na obra de Tennessee Williams.

Palavras-chave: Tennessee Williams; Dramaturgia estadunidense; Manuscritos; Processo de escrita.

Abstract

Seeking traces of Tennessee Williams' concept of Plastic Theater, the article will shed light on discarded excerpts from the writing process of the play *The glass menagerie* (1944), in which the author was radical in his reflective practice and formal experimentation. Assuming the perspective that process materials reveal incomplete gestures, the article will translate to Portuguese and discuss a collection of manuscripts found in Williams' personal archives at the Harry Ransom Center (Austin, TX), considering their epic, lyrical, and metatheatrical marks to contemplate the incipient and incomplete idea of plastic theater in the works of Tennessee Williams.

Keywords: Tennessee Williams; U.S. playwriting; Manuscripts; Writing process.

¹ Fernanda S. R. Santos é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com período sanduíche na School of the Arts da Columbia University (New York). Além de acadêmica, Fernanda também é dramaturga e roteirista profissional. Email: fer.salesrocha@usp.br.

Introdução

Em busca de rastros da ideia do Teatro Plástico de Tennessee Williams, o artigo lançará luz sobre trechos descartados do processo de escrita da peça *The glass menagerie*² (1944) nos quais o autor foi radical em sua prática reflexiva e experimentação formal. Assumindo a perspectiva de que materiais de processo revelam gestos incompletos, o artigo fará traduções e debaterá um apanhado de trechos manuscritos encontrados nos arquivos pessoais de Williams no Harry Ransom Center (Austin/TX), tomando suas marcas épicas, metalinguísticas e metateatrais, para pensar a incipiente e incompleta ideia de teatro plástico na obra de Tennessee Williams. Por meio da apreciação de trechos do processo escrita da peça teatral *The glass menagerie* (1944), almeja-se abordar um ideal cênico incompleto que desponta preliminarmente no decurso da escrita da peça – um tipo de teatro experimental, nomeado por Williams como Teatro Plástico. Assim, o objeto deste trabalho não é a análise propriamente de *The glass menagerie*, mas sim o vislumbre de alguns de seus manuscritos e o questionamento sobre o que eles podem nos dizer sobre as ideias teatrais de Williams naquele momento. Para realizar tal tarefa, aproprio-me das noções de *rastro* e *gesto*, como categorias efetivas para o trabalho com materiais de arquivo. Advindos da crítica genética – especialmente em sua sistematização brasileira pela pesquisadora Cecília Almeida Salles – essas noções ajudam a legitimar aquilo que é incompleto como objeto válido de análise. Em sua obra *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2004), Salles nos dirá que no percurso de análise da confecção de um objeto artístico é possível se encontrar **rastros** deixados pelo artista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Para a autora, esse tipo de “arqueologia” da criação retira materiais das gavetas e dos arquivos e os põe em movimento, reativando a vida neles guardada (Salles, 2004, p. 13). A tradição da crítica genética³ toma o manuscrito como objeto e é isso que nos interessa neste trabalho. O manuscrito, nessa linha de pesquisa, não diz respeito apenas ao que foi escrito a punho, mas define todo documento escrito – seja digitado, datilografado ou escrito à mão – encontrado em arquivos. Os esboços aqui investigados são todos datilografados em máquina, com recorrentes rasuras a punho do

² Título traduzido para o português como *O zoológico de vidro* ou *Algemas de cristal*, dependendo da adaptação ou publicação.

³ Corrente que se firmou com os estudos de Almuth Grésillon (2007), sendo popular no Brasil pela sistematização realizada por Cecília de Almeida Salles. Para a autora, o objetivo da crítica genética não é somente refazer ou reconstruir as etapas de um processo, mas “discutir e compreender” os processos ali implicados (Salles, 2000, p. 4).

próprio autor. Não é fácil o contato com esse material por pesquisadores brasileiros, visto que o acesso só é possível pessoalmente, em arquivos nos Estados Unidos. Assim, a importância deste trabalho também está em disponibilizar uma tradução preliminar de trechos inéditos do processo de escrita de Williams para a pesquisa brasileira.

Nos extensos arquivos de Williams, existe um dramaturgo “inacabado” cujos gestos podem nos mostrar rastros tanto para o caminho de sua escrita quanto para o desenvolvimento de suas ideias mais amplas, pavimentando a estrada para novas teorias sobre seu teatro, seu pensamento e sua prática artística, afinal “gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer” (Salles, 2004, p. 19). Seguindo o interesse pelo movimento de processos, nos aproximamos de um recorte dos manuscritos de Tennessee Williams para a peça *The glass menagerie* sem o intuito de reconstituir as etapas de criação desta, mas sim de elaborar as ideias iniciais de Williams sobre uma estética de teatro própria que irá se revelar altamente reflexiva.

Muitos dos documentos encontrados nos arquivos nos mostram uma radicalidade nos processos experimentais de *The glass menagerie*. Uso o termo “experimentais” para demarcar tudo aquilo que foge do “drama ideal” – forma redonda, cerrada em si, realista – e que “moderniza”⁴ o espetáculo teatral. Diante da riqueza inesgotável de manuscritos de Williams, percorremos alguns exemplos desses momentos descartados em *Menagerie* que nos ajudarão a elucidar a ideia pouco desenvolvida publicamente por Williams de um teatro plástico.

A análise dos manuscritos selecionados ocorrerá em dois momentos. No primeiro, faremos uma leitura de versões de trechos nomeados como “Intervalo” no qual o protagonista narrador interrompe o drama para perguntar à plateia a sua opinião sobre o que está se passando no palco. No segundo, tomaremos tentativas de abordar a iluminação da cena por um viés ora lírico, ora épico. Utilizando a ideia de distanciamento, veremos como Williams intensifica escolhas que estarão amenizadas na peça final publicada.

⁴ Quando falamos em modernizar, pensamos na ideia de “drama moderno” de Peter Szondi (2001).

O teatro plástico de Tennessee Williams

Desde seus primeiros escritos para teatro, Williams se utilizou de experimentações formais e estilísticas. *The glass menagerie*, seu sucesso de bilheteria inaugural, é repleto de marcas de distanciamento crítico e reflexivo. Caracterizada pelo próprio protagonista – Tom Wingfield – como “peça de memória”, a cena incorpora ponderações críticas a posteriori da ação dramática do presente pelo personagem narrador, que se encontra no futuro a examinar movimentos de sua família momentos antes de sua partida para a marinha mercante. Tom tem plena consciência de seu aspecto narrativo e diz que pode “fazer o tempo voltar” (Williams, 2014, p. 31). O protagonista ainda demonstra ter consciência e controle sobre elementos técnicos do teatro, como quando diz que os violinos estão na coxa por conta do caráter sentimental da peça (Williams, 2014, p. 32). Também há uma relação temática e formal com o aparato cinematográfico, bem como com marcas de escrita que vinculam a dramaturgia ao roteiro de cinema (Santos, 2020). A primeira montagem dirigida por Margo Jones e Eddie Dowling (1944) retira uma importante sugestão de uma tela com projeções do palco, todavia, mantém a autoconsciência de Tom, o que já é um movimento ousado para uma peça que entrará em cartaz na Broadway dos anos 1940.

Em 1945, Williams lança a dramaturgia da peça com as marcas experimentais que, na encenação, foram retiradas pela direção. Nessa publicação, temos acesso a notas de produção fundamentais para a compreensão não só desta peça, mas do teatro de Tennessee Williams em um aspecto amplo. Essas notas são concisas e direcionadas para a montagem de *The glass menagerie*, mas acabam por apresentar a ideia de um teatro focado na relevância de elementos visuais e sonoros afastados do naturalismo corrente. Nos arquivos desta peça no Harry Ransom Center (Austin/TX), encontram-se notas mais amplas sobre a ideia do, nomeado por Williams naquele momento, Teatro Plástico, além de um material robusto de tentativas descartadas desta dramaturgia nas quais é possível encontrar **gestos** do que seria esse teatro.

A ideia do Teatro Plástico em Tennessee Williams surge publicamente nessas notas de produção publicadas em conjunto com a peça em 1945, que é um guia preliminar do estilo do espetáculo, que, entretanto, pode ser lido como um curto tratado antinaturalista. Advogando a favor de “técnicas não convencionais”, Williams nega o teatro das

convenções realistas com seu exaurido “aspecto fotográfico” (Williams, 2014, p. 25). Para o autor este teatro no qual o mundo representado é milimetricamente semelhante ao mundo cotidiano, não consegue atingir o cerne do real. Assim, é preciso buscar “uma expressão mais penetrante e viva das coisas” (Williams, 2014, p. 25). O dramaturgo, então, discorre brevemente sobre a utilização da tela cinematográfica, da música e da iluminação, enfatizando sempre o caráter plástico e estético das escolhas. Essas notas, contudo, não se aprofundam em uma ideia mais elaborada desse conceito.

Richard E. Kramer (2002) busca influências ativas na obra e na vida do dramaturgo no intuito de traçar uma gênese do termo “Teatro plástico” em Williams. O autor afirma que essa nomenclatura estaria vinculada à noção de plasticidade espacial empregada pelo artista plástico Hans Hofmann, o qual Williams admirava confessadamente. Kramer ainda ressalta o deslumbramento, na juventude, de Williams pelo uso de técnicas específicas no teatro de Eugene O’Neill, além da relação próxima com Edward Piscator. Para este autor, a tríade Hofmann, Piscator e O’Neill seriam basilares para o surgimento do termo nas notas de Williams.

Kramer se concentra na gênese da nomenclatura e identifica a dificuldade em se encontrar análises que se aprofundem na conceitualização ou aplicação do teatro plástico de Williams, tendo em vista a escassez do material sobre o assunto: após *Menagerie*, Williams não desenvolve mais esse conceito. Ainda assim, em várias de suas peças é possível identificar elementos que retomam as premissas das “notas de produção”, como se em sua obra a prática desse teatro estivesse ativa. Já no âmbito privado, em cartas e em entradas no seu diário, existem alguns poucos vestígios dessa ideia. Robert Bray encontra um gesto de desenvolvimento do teatro plástico em um trecho de diário em que Williams comenta o que seria um “Drama Escultural” (Bray, 2014, p. 13). Já Devlin e Tischler lembram que em carta para a diretora Margo Jones, na ocasião da montagem de *Summer and smoke* (1948), Tennessee Williams resumiu a essência de sua poética destacando que a peça “trata de elementos intangíveis que necessitam de uma expressão plástica muito mais do que verbal” (Devlin; Tischler, 2000, p. 180). Para além de considerações no âmbito privado, são quase nulos os vestígios para a conceitualização desse teatro inovador buscado por Tennessee Williams.

Quando pensamos em um teatro que se desvincula de tradições realistas ou naturalistas, podemos retomar diversas tradições cujo importante legado eventualmente

se presentifica em práticas teatrais contemporâneas. O teatro simbolista, expressionista, épico, do chamado “absurdo”, performático, dentre vários outros – com autores e encenadores tão díspares quanto Tchekhov, Lorca, Maeterlinck e Beckett – possuem elementos que podem lembrar as considerações de Williams sobre o seu teatro plástico. Richard E. Kramer dirá que esse teatro pode ser encontrado em encenadores que vão de Meyerhold, passam por Brecht, Robert Wilson, Peter Brook, Yuri Lyubimov, e grupos como Théâtre du Soleil, Théâtre de Complicité, Ex Machina, dentre outros (Kramer, 2002, p. 6). Embora possamos concordar que muitos dos elementos propostos por Williams surgem no trabalho desses encenadores e grupos, em sua maioria europeus, há especificidades no dramaturgo estadunidense que só podem ser imaginadas a partir do manejo do seu material de arquivo. Williams estava buscando um novo tipo de encenação, em um movimento – talvez ingênuo, já que estamos falando de um começo de carreira e de uma teorização que não foi levada a cabo – de inaugurar uma estética autêntica, própria e desvinculada, especificamente, do teatro comercial de seu país. Em suas notas o autor irá mencionar a influência do expressionismo e do teatro poético pré-guerra, enquanto em sua escrita dramática revelará, também, uma adesão a práticas épicas que faziam lembrar, especialmente, as experimentações de Edward Piscator.

O distanciamento em cena

Em 1941, Tennessee Williams esteve em Nova York estudando dramaturgia no Dramatic Workshop da New School for Social Research, que era coordenado por Erwin Piscator, um dos fundadores da ideia de do teatro épico e colaborador constante de Bertolt Brecht. Durante os anos seguintes, Piscator e Williams colaboraram constantemente, sendo que o ainda estudante de dramaturgia chegou a ser assistente do encenador. Assim, o jovem dramaturgo em sua convivência intensa com Piscator recebeu um “curso privado em técnicas de teatro épico” (Kramer, 2002, p. 5). A influência das técnicas de distanciamento de Piscator – que, dentre outras coisas, explorava o uso de projeções em cena – foram cruciais para a escrita de *The glass menagerie*. Em várias de suas peças de começo de carreira, Williams aplicou dispositivos de distanciamento próprios de Piscator, como narração, legendas projetadas e cenas encenadas simultaneamente.

O conceito de distanciamento se refere ao termo que se popularizou na teoria e prática do teatro brechtiano que, no entanto, já era presente no antigo teatro chinês, na tragédia grega ou mesmo em tradições de teatro de rua popular. Distanciamento, estranhamento ou efeito de alienação – traduções possíveis para *Verfremdungseffekt* – se popularizou no início do século XX no teatro na Rússia e na Alemanha, entre nomes como os dos encenadores Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold, entre manifestações do *agitprop* soviético e, claro, em Bertolt Brecht. Conceitualmente, essa tradição russo-alemã advoga a favor de estratégias cênicas que combatam uma alienação vinculada à imersão e empatia em relação ao que está acontecendo na cena. Na prática, esses recursos ocorrem de diferentes formas, desde o movimento do ator sair da personagem e refletir sobre a situação, até o tipo de uso que se faz da música, do cenário, da iluminação e de outros elementos cênicos que desnaturalizam, politizam ou refletem sobre a cena. Esses dispositivos corroboram para o antinaturalismo e para as noções de plasticidade de Williams presentes nas suas tentativas de teatro plástico – como veremos nas análises a seguir.

The glass menagerie, a peça pronta, vale-se de estratégias de distanciamento e não à toa vários autores a relacionam com o teatro épico brechtiano.⁵ Já nos trechos manuscritos selecionados para este trabalho, há uma **radicalização** do processo de distanciamento em curso por meio de quebras épicas e líricas. Cabe lembrar, como aponta Maria Silvia Betti (2013), que o lirismo é uma das marcas mais contundentes de Williams e é em *Menagerie* que essa marca se explicita, sendo o uso de estratégias líricas também uma forma de diferenciação e distanciamento do drama.

Intervalo e Invocação: quebras épicas e líricas

Coisas fascinantes vêm sendo descobertas nas pastas e nas caixas do que ficou conhecido como “os arquivos do Texas” de Williams. Em relação à gênese de *Menagerie*, por exemplo, Gilbert Debusscher (1998) destaca versões nas quais uma enfermeira negra inicia a peça entoando uma canção, rememorando um passado no qual era cantora. Nessa versão, há uma tentativa de instaurar tensões raciais – o que nos leva a pensar: o que teria sido de *Menagerie* com uma personagem negra central? Outra coisa que salta à vista ao se analisar as “pastas de *Menagerie*” é o intento de uma peça evidentemente política e

⁵ Ver Borny (1988); Single (1999); Greta Heintzelman e Alycia Smith-Howard (2005).

didática. Um dos exemplos é uma proposta de prólogo no qual se projeta sobre as cortinas um desenho de um mapa topográfico dos Estados Unidos. Então, o narrador entra em cena e faz indicações no mapa das conquistas territoriais que os ancestrais da família Wingfield realizaram no continente. A sua fala se estrutura em versos, num lirismo que, aos poucos, ressalta um heroísmo decadente e de outrora, em um imaginário tipicamente estadunidense de “honra perdida”.

Em outra tentativa de começo, Tom/Narrador vestido de “vagabundo” encontra páginas digitadas numa máquina de escrever e as lê. Muitas vezes com um tom irônico sobre o que está lendo, é como se encontrasse rastros do seu próprio passado. A partir daí, ele encara o documento, o manuscrito, como nós encaramos essas páginas abandonadas: tomando-as como um processo inacabado da memória. Essa versão não se estende e se configura apenas como um pequeno fragmento abandonado. São notáveis as quantidades de diferentes começos esboçados para o que se tornará *The glass menagerie*, todos eles destacando algum tipo de afastamento da forma dramática, jogando muitas vezes para o amplo, geral, para um imaginário estadunidense, para as guerras, ou então em estratégias de destacar que tudo aquilo é registro de um passado, é memória.

Analisando o percurso manuscrito de *Menagerie*, Debusscher indica um movimento que sai de uma ideia ampla e geral, do emblemático, político e extenso, e chega no mais íntimo, menor e menos pretensioso (Debusscher, 1998, p. 56). Muito ainda se tem a falar sobre o processo de gênese dessa peça e seus materiais no Texas, pesquisadores como Parker (1992) e Debusscher (1998) estão nessa trilha. No entanto, como já mencionado anteriormente, utilizaremos dos gestos de criação da dramaturgia de *Menagerie* para alcançar vislumbres não da peça em si, mas sim da concepção da ideia de um teatro plástico, uma estética e um conceito específicos em Williams.

Nos manuscritos de *Menagerie*, encontramos um apanhado de esboços de cenas nomeadas como “Intervalo”. São seis páginas datilografadas, algumas delas com muitas rasuras. Não há numeração de página. “Intervalo” é uma proposta – dividida em duas cenas – de interrupções do espetáculo. Nelas, Tom Wingfield lança ao público questionamentos diretos. Na disposição colocada dentro da pasta, a primeira dessa sequência começa com o cabeçalho “INTERVALO: CENA UM”⁶ e segue direto para Tom:

⁶ No original: “RECESS: SCENE ONE.”

Tom: [...] talvez enquanto estamos esperando, alguém na plateia queira fazer uma pergunta ou expressar alguma crítica.
Homem: (Irritado) Este não é o tipo de peça que eu gosto.
Tom: Obrigado. Quantos na plateia se sentem da mesma maneira?
Não sejam polidos. Se vocês não gostam, digam! Levantem as mãos, gritem, assobiem, mas por favor, não danifiquem o teatro, pois não é culpa de objetos inanimados.
Obrigado. Agora, Senhor, gostaria de nos dizer que tipo de peças você prefere? (Williams, 1943, n.p., tradução própria).⁷

Nos esboços dessa cena, o diálogo se dá entre Tom e pessoas na plateia, que se alternam entre “homem”, “homem gordo”, “mulher magra” e “pequena e assustada lamúria de uma mulher”.⁸ Os retornos, no geral, são negativos. Chama a atenção o questionamento, de Tom, referente a mais alguém se sentir como o homem que reclama, o que abre espaço para respostas espontâneas do público. Continuando o diálogo com a figura masculina, que sempre se levanta para falar, há uma discussão sobre naturalismo e verossimilhança. Tal discussão começa com o questionando sobre o caráter artístico ou moderno da peça:

Homem Gordo: Tudo o que tenho a dizer é que isso parece o início de uma peça terrivelmente tola. Suponho que você ache que é moderna ou artística ou algo assim, mas tudo o que tenho a dizer é que o comportamento desses personagens e a forma como falam me parecem loucos, e minha paciência já se esgotou com você (Williams, 1943, n.p., tradução própria).⁹

Adiante, na discussão, o homem gordo questionará a representação da irmã de Tom, Laura: “Você diz que a garota é aleijada. Todo mundo pode ver que não há nada de errado com as pernas dela!” (Williams, 1943, n.p., tradução própria),¹⁰ então pontua que é muito difícil de acreditar que Laura não é popular, dado que é representada por uma atriz belíssima. A tudo isso Tom responde com o que será um discurso central do espetáculo: a ideia de que tudo na peça é visto através da memória, e a memória não é realista. Diante

⁷ No original: “Tom: [...] Maybe while we’re waiting somebody in the audience would like to ask a question or make some criticism.

Man: (Angrily) This is not the kind of a play that I like.

Tom: Thank you. How many in the audience feel the same way?

Don’t be polite. If you don’t like it, say so! Raise your hands, yell, whistle, but please don’t damage the theater as it is not the fault of inanimate objects.

Thank you. Now, Mister, would you like to tell us what kind of plays you prefer?”

⁸ No original: “Tiny Little Frightened Wisp of a Woman”.

⁹ No original: “Fat Man: All I’ve got to say is this sounds like the beginning of an awfully silly play. I suppose you think it is modern or arty or something but all I’ve got to say is the behavior of these characters and the way they talk just sounds crazy to me and my patience is already exhausted with you.”

¹⁰ No original: “You say that girl is crippled. Everybody can see there is nothing wrong with that girl’s legs!”

disso, o jovem Wingfield justifica, para o homem da plateia, que em sua memória sua irmã é linda, embora na realidade ela não o fosse.

Em uma próxima versão de “Intervalo”, Williams substitui os termos “moderna” e “artística” por “naturalista” nas falas do homem: “Isso parece o começo de uma peça longa e entediante. Suponho que você ache que é naturalista, mas o comportamento dessas pessoas simplesmente parece louco pra mim.” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).¹¹ O gesto de trocar a palavra “moderno” por “naturalista”, neste diálogo, indica uma mudança, ainda que sutil, que talvez marque a vontade de Williams de indicar **dentro da cena** o seu deslocamento do naturalismo corrente. Ao invés de ressaltar, pela fala da personagem, a pretensa modernidade da peça, Williams escolhe por marcar a sua desconexão com o naturalismo. Ainda nesta versão, o homem diz que todos na peça parecem “malditos tolos” e pede o seu dinheiro de volta. Há duas mulheres que se pronunciam. A primeira mulher fará coro aos descontentes: “nunca ouvi diálogos tão terrivelmente artificiais no teatro em toda a minha vida. Estou indo embora daqui e vou ao cinema” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).¹² Já a segunda, vai se identificar com o que vê no palco: “pequena e Assustada Lamúria de uma mulher: (Levemente) Acho que aquela cena foi - a-do-rá-vel.” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).¹³

Há uma tentativa de um segundo intervalo, no qual voltam os questionamentos do naturalismo, mas dessa vez a questão lançada é se o que está sendo apresentado é ou não é uma peça teatral:

Intervalo Dois:

Tom: Perguntas? Comentários?

Bom? Ruim? Terrível?

Vamos lá, pessoal, não esperem pelos jornais da manhã!

Homem Gordo: (Levanta-se)

Tom: Um velho amigo! Sim?

Homem Gordo: Qual é o enredo dessa coisa - não vou chamá-la de peça [...]

Tom: [...] isso é uma peça!

Homem Gordo: Por que está no palco? Isso a torna uma peça? Do que se trata, por exemplo?

Tom: Trata-se de pessoas vivendo!

¹¹ No original: “This sounds like the beginning of a long, dull play. I suppose you think it is naturalistic but the behavior of these people just seems crazy to me.”

¹² No original: “I have never heard such terribly, unnatural dialogue in the theater in my life. I am getting out of here and going to the movies.”

¹³ No original: “Tiny Little Frightened Wisp of a Woman: (Faintly) I Think that scene was - lo-vely.”

Mulher Magra: (Levanta-se saltitante) qualquer pessoa que apresente esse tipo de coisa como entretenimento está cometendo uma fraude e deveria ser processada.

[...]

Lamúria de Mulher: Gosto desta peça porque sinto que as pessoas nela são como eu, com problemas como os meus, e estou ficando cada vez mais interessada em como tudo se desenrola (Williams, 1943, n.p., tradução própria).¹⁴

Para além do questionamento do estilo e da peça ser ou não uma peça, o homem da plateia irá questionar o porquê de Tom fazer teatro em vez de estar no exército. Tom devolve a pergunta do porquê ele, o homem gordo, também não está no exército, ao que o segundo responde: um coração frágil. Tom diz que o seu coração também é frágil. O questionamento em relação ao exército tem algo de homofóbico, já que o homem diz que “não diria na frente daquelas pessoas” o que ele realmente está pensando a respeito de Tom (lembrando que até 1993 era proibido gays nas forças armadas estadunidenses, e que a peça se passa em um momento anterior ao início da Segunda Guerra Mundial).

Nas versões das duas cenas de “Intervalo”, Williams dá corpo e voz ao público, coloca a cena no local da plateia e lança um jogo que, sob o risco de se aproximar de uma experiência performática, poderia instigar os espectadores a revelar opiniões e pontos de vistas. Pensando no padrão ultracontrolado do teatro na Broadway de então, esse tipo de encenação é algo fora da curva. Não que Williams almejasse a Broadway nesse momento, mas o fato é que sua peça irá se tornar uma obra fundamental desse tipo de teatro. A reflexão e os questionamentos junto ao público, antes explícitos, aos poucos saem da cena, deixando rastros numa proposta muito mais sutil de encenação.

Em um conjunto de manuscritos intitulado “Invocação”, Tom desenvolve uma relação com a iluminação sob dois aspectos, um lírico e outro técnico. São ao menos nove

¹⁴ No original: “Recess Two:

Tom: Questions? Comments?

Good? Bad? Terrible?

Come on, folks, don't wait for the morning papers!

Fat man: (Rises)

Tom: An old friend! Yes?

Fat Man: What is the plot of this thing - I won't call it's play [...]

Tom: [...] this is a play!

Fat man: Because it is on stage? Does that make it a play? What is it about, for instance?

Tom: It is about people living!

Thin Woman: (Hopping up) Anybody who presents this sort of thing as entertainment is perpetrating a fraud and ought to be prosecuted.

[...]

Wisp of Woman: I like this play because I feel that the people in it are people like me with problems like mine and I am becoming more and more interested in how it all works out.”

esboços que somam quatorze páginas. Nas tentativas líricas, utiliza-se ora de prosa poética, ora da estrutura de versos. Nessas, Tom esboça uma relação entre a luz da manhã, o sangue da família Wingfield, o “mito da América” e os tubos fluorescentes da cidade:

TOM: (Dirigindo-se ironicamente à plateia)
Certamente algo ruim aconteceu com a manhã.
A manhã teve algum tipo de estranho infortúnio...
Nosso sangue lembra como costumava ser,
[...]
A Western Electric diz: Não mudou.
As Utilidades Públicas dizem: Está exatamente igual.

No entanto, nosso sangue lembra de algo diferente. Nosso sangue diz não ao dia metropolitano,
ao ônibus do centro preso na esquina da farmácia,
ao interior de celotex
iluminado por lâmpadas fluorescentes! (Williams, 1943, n.p., tradução própria).¹⁵

Nessa evocação que reproduz a tentativa de início da peça na qual projeta-se o mapa dos EUA e o narrador discorre sobre o mito da “descoberta da América”, há esse tom nostálgico recorrente nas personagens reminiscentes e sulistas de Williams. Neste trecho, essa sensação nostálgica parece se direcionar ao “dia metropolitano”, esse final de madrugada cosmopolitano, iluminado por lâmpadas fluorescentes.

A sobreposição “noite” e “dia” e sua contradição colocada numa entoação poética dão vazão para experimentações plásticas da luz em cena. Isso ficará explícito quando Tom interromper seu momento lírico para questionar o técnico de luz. Em um primeiro manuscrito relativo a essa interrupção (não paginado), o iluminador assume o papel que foi do homem gordo da plateia e questiona os sentidos e significados da peça usando as mesmas palavras que o primeiro – vemos o gesto de Williams em manter o diálogo de questionamento, mas mudando de personagem. Nas versões seguintes, Williams

¹⁵ No original: “TOM: (Wryly addressing the audience)
Something bad has certainly happened this morning.
Morning has had some kind of weird misfortune...
Our blood remembers how it used to be,
[...]
Western Electric says, It hasn't changed.
Public Utilities say, It's just the same.
However our blood remembers something else. Our blood says no to the metropolitan day,
the down-town bus caught on the drug-store corner,
to Celotex interior
lit by fluorescent tubes!”

abandona a ideia do iluminador questionando as razões da peça e volta o foco para os modos de iluminar:

Acho que você perdeu a entrada de luz.
Voz Rouca: Eu nunca perdi nenhuma entrada!
Tom: Onde está a manhã?
Voz: Você tem a manhã, meu chapa.
Tom: Onde ela está?
Voz: Você está em cima dela.
(TOM OLHA PARA A LEVE CLARIDADE AOS SEUS PÉS)
(Williams, 1943, n.p., tradução própria).¹⁶

Na discussão com o iluminador – neste trecho representado por uma voz, embora haja esboços em que ele surge em pessoa no palco –, Tom mostra que não quer uma iluminação vinculada com a verossimilhança. No embate com o técnico, propõe que a manhã seja feita com uma “luz de meio-dia”. Então chega à conclusão de que “a principal razão pela qual minhas peças nunca são encenadas no teatro americano é que você não consegue iluminá-las; elas exigem tipos de luz ainda não descobertos” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).¹⁷ No questionamento sobre o que é “a luz da manhã”, Tom pede ao iluminador que “trapaceie um pouco” para atingir um efeito antinaturalista. Para isso, o protagonista narrador indica números precisos de refletores para que técnico – sempre insatisfeito – opere. Nesse percurso, o personagem não se desconecta da plateia:

(AO PÚBLICO)
Peço desculpas, mas a luz é importante -
quando digo luz prateada, eles me dão luz de tangerina -
e assim ninguém sabe do que estou falando...
Veja, minhas peças são em sua maioria truques de luz! (Williams, 1943,
n.p., tradução própria).¹⁸

¹⁶ No original: “I think you missed your light cue.

Gruff Voice: I never missed no cue!

Tom: Where is morning?

Voice: You got morning, Bub.

Tom: Where is it?

Voice: You’re standing on it.

(TOM LOOKS DOWN AT THE FAINT WRAITH OF LIGHT AT HIS FEET.)”

¹⁷ No original: “The main reason my plays are never performed in the American Theatre is you can’t light them, they call for undiscovered kinds of light.”

¹⁸ No original: “(TO AUDIENCE)

I’m sorry but light is important -

when I say silver light they give me tangerine -

and so nobody knows what I’m driving at...

You see my plays are mostly tricks of light!”

A função da luz, como sabemos ao ler as notas de produção, ou prestando atenção nas rubricas e notas de outras produções de Williams, tem papel fundamental na concepção estética do autor, atingindo, nessa coleção de manuscritos intitulada “Invocação”, um lugar ora de reflexão, ora de lirismo, sempre em tensão com o drama familiar em curso.

Ainda algumas notas

Enquanto experimentava esses momentos de ruptura, Tennessee Williams também escreveu notas que se tornaram base para o seu breve e incompleto pensamento sobre o teatro plástico. Na edição publicada da peça, como mencionado anteriormente, há considerações a respeito de determinados aspectos técnicos e como eles não deveriam ser tratados de maneira naturalista. Nos seus arquivos, no entanto, há apontamentos mais extensos que tentam dar conta da ideia de um teatro experimental e inovador. Essas anotações são relevantes para o pensamento de Williams sobre o teatro plástico e alguns autores, como Richard E. Kramer, já se debruçaram sobre esse material. Vale, neste trabalho, retomar alguns aspectos dessas ponderações, para elucidar determinadas noções que nos interessam, como a de plasticidade.

Expandindo o que restará nas notas publicadas em relação ao papel da música, Williams vai discorrer, nos manuscritos, sobre o uso da música no cinema e como ela deveria ser apropriada pelo teatro: “Se houver um ressurgimento do teatro poético após esta Segunda Guerra Mundial, como eu espero que haja, o uso da música nos filmes sonoros deverá ter uma influência muito forte e benéfica em seu desenvolvimento” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).¹⁹ Para o dramaturgo a música deve dar unidade e continuidade para a peça e possuir um caráter sedutor. Todavia, ele é crítico quando a música segue padrões clichês, sendo que esta deve criar uma “dimensão adicional, quando se propõe, como apenas a música pode fazer, a expressar o inexprimível verbalmente...” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).

Nota-se o profundo interesse de Williams em capturar aquilo que não é possível de se expressar pela palavra – sua obsessão pelas possibilidades de iluminação cênica bem

¹⁹ No original: “if there is a resurgence of the poetic theater after this Second World War, as I hope there will, the uses of music in the sound film should have a very strong and fortunate influence on its development.”

como por um papel criativo da música, evidenciam esse desejo pelo inexprimível. Seguindo essa inclinação, Williams escreverá, nessas notas não publicadas, sobre a prevalência do texto no teatro comercial de então, apontando que esse teatro é sobretudo literário. A partir disso, o autor discorre sobre como outros elementos deveriam estar no centro da realização teatral. Williams menciona Piscator como um contemporâneo que tenta trabalhar um outro tipo de cena, e completa que gostaria de um teatro onde a supremacia da escrita seja desafiada pela centralidade de elementos como luzes, formas, sons, silêncios, movimentos, padrões, corpos, os quais “serão incorporados não de forma fragmentada, mas de maneira completa e triunfante em um teatro que é um complexo de todas as artes” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).²⁰ Adicionalmente, Williams defende todas as quebras de convenções e diz que para esse tipo de teatro existir deverá haver um período caótico de experimentações. Finaliza pontuando que só os amadores conseguem manter essa experimentação e ele, então, se considera um amador – consideração bastante radical para um autor que em pouquíssimo tempo se consagrará com um dos mais populares dramaturgos estadunidenses.

Em um esboço menor, Tennessee Williams irá esclarecer que o seu entendimento do termo “plástico” possui duas conotações. A primeira diz respeito aos elementos formais, visuais, sonoros, sensoriais da peça, para além do texto. Assim, Williams estaria propondo que seria tarefa do dramaturgo escrever tirando o foco do caráter literário da cena. A segunda conotação diz respeito à mutabilidade da peça. Para o Tennessee Williams de então, o teatro não deve ser fixo, mas adaptável – e, assim, “plástico” ou “moldável”: “algo que não está fixo ou congelado, mas em um estado de flexibilidade e mudança” (Williams, 1943, n.p., tradução própria).²¹ Para o autor havia algo “tragicamente congelado” no teatro comercial de então.

Considerações finais

Analisando os materiais das pastas de *The glass menagerie* no Harry Ransom Center, fica evidente o movimento de Williams em fazer uma peça metateatral, na qual ele esboça experimentos da sua visão de um teatro do futuro, da sua idealização de uma estética

²⁰ No original: “will be all not fragmentarily but completely and triumphantly incorporated in a theatre which is a complex of all the arts.”

²¹ No original: “something not fixed or frozen but in a state of flexibility and change.”

teatral experimental. Nos esboços de “Intervalo”, Tom interrompe a peça para pedir opiniões, reflete sobre o que é naturalismo, justifica escolhas cênicas, e, numa espécie de crítica às avessas, coloca em xeque o modo como as personagens falam. Esses diálogos com o público também revelam o que parece ser um movimento em que Williams se põe a refletir sobre o seu próprio processo de escrita, uma busca pelo seu próprio estilo. Talvez as críticas esboçadas no público fossem críticas que ele mesmo fazia à sua peça – e vale lembrar que é notório como ele modificava constantemente os seus escritos e raramente chegava a um ponto de satisfação. Mas gostaria de ressaltar que é, também, uma prática didática do que se esboçava como esse novo teatro idealizado por Williams. O didatismo e o distanciamento são elementos do épico importantes para a ideia desse teatro novo, como demonstram essas interações. O épico, assim, faz parte do teatro plástico williamsiano.

Já nos manuscritos de “Invocação” bem como nas notas sobre o teatro plástico, Williams desenha uma visão sobre os elementos formais e estéticos da cena, enfatizando a importância e diferenciação da luz e da música no seu teatro. Por meio do lirismo, da quebra épica e de notas reflexivas, a noção de plasticidade aparece de forma acentuada nesses esboços que deixarão rastros na versão publicada da peça.

Nos exemplos que trago e traduzo, podemos ver tentativas de atingir a plasticidade em ambos os sentidos propostos por Williams em suas notas manuscritas: no sentido da mutabilidade quando Tom questiona diretamente a plateia do espetáculo, e no sentido da plasticidade no diálogo com o técnico de luz e nas suas incursões líricas. O que gostaria de propor é que o que aparece nas notas de produção e, de maneira sutil, no discurso de Tom na peça publicada, nos manuscritos está incorporado numa dimensão cênica radical. Esse gesto radical se transforma em rastro: nos esboços manuscritos de *The glass menagerie* encontramos tentativas de teorização de um novo teatro que ocorre dentro da cena, incorporado ao jogo teatral. Com o passar das versões, no entanto, esse gesto se torna notas à parte e fragmentos amenizados de experimentação cênica – especialmente em sua primeira montagem.

A peça em questão seria um exemplo prático do seu próprio teatro plástico independente do que ela se tornou (e tendo em vista que uma peça é um resultado de diferentes vetores/forças). O “resultado da peça”, ou seja, suas primeiras montagens e como ela adentrou o imaginário coletivo, se distancia desses primeiros intuitos confessamente transgressores, tendo se tornado, na sua montagem inaugural, quase o

contrário disso, pelo menos para boa parte da crítica: “O que ele alcançou foi um retrato psicológico realista de uma família disfuncional” (Single, 1999, p. 75, tradução própria).²² Muito se lembra do drama familiar, da relação com a família do autor, do âmbito privado da peça e – fora alguns círculos crítico-acadêmicos – ainda pouco se fala de sua ligação com um âmbito público e maior dos EUA pré segunda guerra ou de suas pesquisas formais. O processo da peça – vislumbrado nos arquivos – demonstra um evidente e primeiro desejo de Williams em expandir o âmbito privado, se vincular a uma corrente de teatro épico e experimental, e fundar um (o seu) teatro plástico. Assim, é válido contestar um “mito de origem” comumente difundido sobre *The glass menagerie* que seria o da inspiração autobiográfica simples e pura; o do “colocar em cena traumas do passado”. O que o material do Texas nos mostra é um intuito de reflexão sobre uma estética específica, reflexão essa que se daria dentro da cena, sobre o palco e em diálogo com a plateia. Há, ali, uma pesquisa própria de formatação e demonstração de um estilo diferenciado.

Como o teatro plástico de Williams é um ideal que, fora das montagens de suas peças, nunca se estruturou em um tratado mais longo e oficial, este se configura como um objeto inacabado. Levando em conta essa característica de processo do material, esse trabalho buscou trazer à vista da pesquisa brasileira apenas uma parte de um caminho muito maior a ser traçado – o do gesto, de Tennessee Williams, obsessivo e profundamente conectado com seu tempo, de radicalização experimental.

Referências

BETTI, Maria Sílvia. Lirismo e ironia: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças de um ato**. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 7-26.

BORNY, Geoffrey. The two Glass Menageries: reading edition and acting edition. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Modern critical interpretations: Tennessee Williams's The glass menagerie**. New York: Chelsea House, 1988.

BRAY, Robert. Prefácio. In: WILLIAMS, Tennessee. **O zoológico de vidro; De repente no último verão; Doce pássaro da juventude**. Tradução de Clara Carvalho [Grupo Tapa]. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 11 -21.

DEBUSSCHER, Gilbert. Where memory begins: New Texas light on The glass menagerie. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 1, p. 53-62, 1998.

²² No original: “what he achieved was a realistic psychological portrait of a dysfunctional family.”

DEVLIN, Albert J.; TISCHLER, Nancy M. **The selected letters of Tennessee Williams**, vol. 2: 1945-1957. New York: New Directions, 2000

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Editora da UFRGS, 2007.

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

KRAMER, Richard E. "The sculptural drama": Tennessee Williams's plastic theatre. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 5, 2002.

PARKER, Brian. The composition of *The glass menagerie*: an argument for complexity. **Modern Drama**, v. 25, n. 3, p. 409-422, 1982.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**. Uma (nova) introdução. São Paulo: Educ., 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTOS, Fernanda. Adesão e crítica ao cinema na dramaturgia de *The glass menagerie*. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 47, n. 54, p. 23-42, 2020.

SINGLE, Lori Leathers. Flying the Jolly Roger: images of escape and selfhood in Tennessee Williams's "*The glass menagerie*". **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 2, p. 69-85, 1999.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

WILLIAMS, Tennessee. *The glass menagerie* typescript fragments. In: **I Works**. Williams Papers. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. 1943, n.d.

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

Submetido em: 29 set. 2023

Aprovado em: 20 nov. 2023



Tennessee Williams en los escenarios de Buenos Aires

Tennessee Williams nos palcos portenhos

Catalina Julia Artesi¹

Resumen

El impacto de Tennessee Williams, y otros como Eugene O'Neill y Arthur Miller, es notable, particularmente en los teatros de Buenos Aires, Argentina. En verdad, no sólo se lo ha representado con gran recepción del público local, también ha incidido en autores argentinos notables. Nos proponemos, en este homenaje, realizar una reseña de las principales versiones de sus obras más famosas que se han realizado en la Capital Federal, desde mediados del siglo XX hasta 2023, destacando algunos aspectos respecto de sus realizadores y otros elementos que permitan comprender el contexto de producción. No pretendemos realizar un estudio exhaustivo, nos excederíamos en la extensión pues deberíamos incluir todas las puestas que se han montado y hacen en todas las provincias. Deseamos estudiar los alcances de su productividad en la escena local y su vigencia.

Palabras Clave: Teatro estadounidense; Teatro de Buenos Aires; Puestas.

Resumo

O impacto de Tennessee Williams, assim como de outros dramaturgos americanos, como Eugene O'Neill e Arthur Miller, é notável, especialmente nos teatros de Buenos Aires, Argentina. Na verdade, suas obras não apenas foram representadas com grande aceitação pelo público local, mas também influenciaram destacados autores argentinos. Neste tributo, pretendemos fazer uma revisão das principais produções de suas obras mais famosas realizadas na Capital Federal, desde meados do século XX até 2023, destacando alguns aspectos relacionados aos seus realizadores e outros elementos que permitam compreender o contexto de produção. Não temos a intenção de realizar um estudo abrangente, pois isso seria excessivamente extenso, já que teríamos que incluir todas as montagens realizadas em todas as províncias. Nossa intenção é examinar a extensão de sua influência na cena local e sua atual relevância.

Palavras-chave: Teatro estadunidense; Teatro de Buenos Aires; Encenações.

¹ Profesora y Licenciada en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Especialista en Ámbitos Educativos y Comunicacionales, Universidad Nacional de La Plata. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo—UBA. Docencia: Historia del Teatro Universal (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes). Correo electrónico: catalinajulia.artesi2@gmail.com.

Introducción

El impacto del dramaturgo estadounidense estadounidense Tennessee Williams, y otros como Eugene O'Neill (1888-1953) y Arthur Miller (1915-2005), es notable, particularmente en los teatros de Buenos Aires. George Woodyard (1996, p. 18) al respecto expresó que

A veces lo montaron en la Argentina pocas semanas después de su estreno en Nueva York, normalmente con un público tan entusiasta y en ciertos casos aún más que en Broadway. Su herencia ha sido impactante en la generación posterior [...] por su actitud desafiante al exponer la problemática psicológica y sexual de una generación sumergida en una miseria clandestina.

En verdad, no sólo se lo ha representado con gran recepción del público local, también ha incidido en autores argentinos notables, por ejemplo: Ricardo Halac (1935-), Carlos Gorostiza (1920-2016), Mauricio Kartum (1946-) y Roberto Cossa (1934-).

La presencia de su dramaturgia desde mediados de la década del 40 del siglo XX hasta la actualidad, ya en la segunda década del siglo XXI, no ha cesado. Partimos del concepto de productividad (Barthes, 1987) de un texto fuente con una poética innovadora en su época, que ha derivado en reescrituras y transposiciones (Wolf, 2016) en un cruce con otros lenguajes artísticos. Este trabajo de un texto dramático sobre la lengua en nuestro caso resulta notable pues no sólo hemos visto la gran recepción de la transposición cinematográfica de *Un tranvía llamado Deseo* (*A streetcar named Desire*) del director Elia Kazan (1951) en el público porteño, también ha desencadenado versiones diferentes de sus principales obras, con poéticas distintas e incluso realizadas en otras formas espectaculares como el ballet y la danza contemporánea. En el año 2019 un elenco norteamericano presentó una versión operística en el Teatro Colón de Buenos Aires de esta pieza que fue muy bien recibida por el público local.

Pero en esta atracción por el teatro williamsiano, debemos tener en cuenta otro hito fundamental: la llegada a nuestro país de la actriz judeo-austríaca Hedy Crilla (1898-1984), maestra de actores en su país de origen, que se exilió en Buenos Aires, pues el régimen nazi la había expulsado. Se desempeñó como intérprete teatral y en el cine argentino. En 1947, fundó la Escuela de Arte Escénico de la Sociedad Hebraica. En 1958, la convocó el Teatro Independiente La Máscara para profundizar el Método de

Stanislavski. Sus enseñanzas revolucionaron la actuación, pasando de la declamación a un actor vivo en escena. Durante más de cuarenta años, formó a una gran cantidad de actores, directores y maestros tales como Agustín Alezzo (1935-2020), Carlos Gandolfo (1931-2005), Federico Luppi (1936-2017), Lito Cruz (1941-2017), quienes propagaron su legado, transformando la historia de la actuación dentro y fuera del país. Tan importante ha sido que inmediatamente influyó en las carreras artísticas terciarias y universitarias de gestión oficial de la Capital Federal; en los talleres y escuelas privadas a cargo de grandes maestros de la escena donde se impartían estudios vinculados con el mundo del espectáculo (actuación, dirección escénica, escenografía, vestuario, etc.). Sus docentes, herederos de su versión del método, en las materias troncales como Actuación, seleccionaban en los niveles más avanzados, escenas de dramaturgos fundamentales del teatro universal y de la dramaturgia norteamericana. Por ejemplo, cuando dábamos la materia Historia del Teatro Universal III en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires (hoy la Universidad Nacional de las Artes), hemos presenciado muchas veces clases en Actuación III, donde los/las estudiantes ensayaban fragmentos de *El zoo de cristal* (*The glass menagerie*, 1945); interpretando los conflictos de sus personajes, especialmente los hijos de esa familia estadounidense durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, donde una joven (Laura, en realidad era Rose la hermana de Tennessee) se refugia en el unicornio de cristal, para protegerse del mundo cotidiano. Dichos conflictos durante la práctica escénica resultaban esenciales para los futuros artistas de la escena porteña. Estimamos que la valoración de su producción en estos ámbitos estudiantiles, más adelante la volcaron en sus actividades profesionales como hacedores y hacedoras de nuestra escena, gran parte de los egresados suelen montar sus puestas en los circuitos del teatro independiente.

Volviendo a la época de oro del Teatro Independiente, década del 1940, diferentes elencos, incluían en su repertorio teatral piezas de Williams, no sólo por los temas sociales referidos al contexto del autor y su época, también resultaba atractiva su concepción de la escena, pues aparecían elementos de las vanguardias europeas. Al respecto, hemos analizado en otro trabajo la presencia de recursos escénicos-dramáticos expresionistas en *El zoo de cristal* y en *Orfeo desciende* (Artesi, 2018). Además, el teatro oficial y las salas comerciales incluyeron reposiciones en su programación – y continúan haciéndolo –, pues

actualmente se lo concibe como un clásico del teatro norteamericano, todo un desafío para los artistas del teatro porteño. Nos proponemos, en este homenaje, realizar una reseña de las principales versiones de sus obras más famosas que se han realizado en la Capital Federal de Argentina, desde mediados del siglo XX hasta hoy (2023), destacando algunos aspectos respecto de sus realizadores y otros elementos que permitan comprender el contexto de producción. No pretendemos realizar un estudio exhaustivo, nos excederíamos en la extensión pues deberíamos incluir todas las puestas que se han montado y hacen en todas las provincias. Deseamos estudiar los alcances de su productividad en la escena local y su vigencia.

Para la primera parte, hemos utilizado la minuciosa investigación que hiciera la estudiosa estadounidense Sandra Messinger Cypess (1996), cuyo trabajo fue incluido en el libro coordinado por Osvaldo Pellettieri y George Woodyard (1996), editado en Galerna, que se puede consultar en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Para la segunda parte, recurrimos a material bibliográfico variado: el Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires (CEDOC/CTBA). El archivo personal del director Oscar Barney Finn, que nos ha facilitado información y material documental referidos a sus puestas. Hemos recabado información en reseñas periodísticas locales, bibliografía y estudios sobre el teatro williamsiano. Además, los trabajos que hemos expuesto en eventos académicos y se han publicado en revistas, libros especializados, durante nuestra trayectoria como docente-investigadora en ámbitos universitarios locales.

Su presencia en aquellos años del siglo XX

Sandra Messinger Cypess (1996) en su trabajo *Tennessee Williams en Argentina*, a través de un abordaje comparativo, plantea que mucho antes del estreno de sus obras en su país, en Argentina ya era conocido el teatro norteamericano llegando a estrenarse entre 1946-1955 veinticinco puestas. Compara las fechas de estreno en Estados Unidos con las de Buenos Aires que se dieron casi al mismo tiempo. *El zoo de cristal* fue montado por primera vez en aquel país en 1945; mientras que, en esta capital, en el marco del teatro comercial, la produjo en 1949 la Compañía española de Margarita Xirgu. Cypess en su análisis estima que “Esta actriz tan popular entre el público argentino, seguramente

ayudó al éxito de la obra de Williams” (Cypess, 1996, p. 52). Incluye en su trabajo la crítica que hiciera el *Diario La Nación* donde se la calificaba de “buena y delicada”, “sus personajes desdichados, viviendo sus pequeños delirios de grandeza” (*Diario La Nación*, 1947² *apud* Cypess, 1996, p. 52). La repuso en 1954 un elenco, Teatro Evaristo Carriego, dirigida por Eugenio Filipelli (1929-2021), que fue un pionero del teatro en la ciudad de Rosario en la Provincia de Santa Fe, considerado una figura emblemática del teatro nacional. Debido al éxito logrado, hicieron gira por distintas provincias. También la representó, en 1957, el Grupo Artea en la lengua yddish; la produjo en inglés el Theatre Guild, en su gira por Suramérica.

Dulce pájaro de juventud (*Sweet bird of youth*, 1959) la hizo Pepita Serrador (1913-1964) junto a Carlos Estrada (1927-2001). En la *Revista Vea y Lea* extraemos un comentario de la actriz titulado “Tennessee Williams (1911-1983) por Pepita Serrador”. Expresaba:

El teatro de Williams es, a mi entender, un teatro hecho de recuerdos [...] juega un solo personaje en todas sus producciones. El personaje central femenino, que cambiará de forma, edad o condición social, pero cuya alma está siempre aprisionada por idénticos complejos (Serrador, 2023).

Sin duda esta dupla integrada por esta gran actriz argentina junto al actor español radicado en nuestro país, Carlos Estrada, brindaron sus mejores interpretaciones de esta pieza.

Con respecto a *Un tranvía llamado Deseo*, originalmente la estrenaron en 1947; en nuestra ciudad, la hizo en 1951 una compañía de teatro italiana, Compañía Diana Torrieri. Cypess (1996) destaca la crítica periodística de León Mirilas, escritor argentino, dramaturgo, estudioso de la obra de O’Neill, que tradujo diferentes, publicadas por Editorial Losada, y también escribió ensayos sobre diferentes autores modernos. En su reseña del *Diario La Nación* expresó “Williams muestra ‘un realismo mágico’ [...] una especie de ‘neorrealismo’ que describe como ser profundamente humano y negar al mismo tiempo, lo que sugiere la realidad” (*Diario La Nación*, 1951³ *apud* Cypess, 1996, p. 53, anotaciones de la autora).

Aclaremos que también hubo una versión de *Un tranvía*, dirigida en 1952 por Luis Mottura (1901-1972), actor y director italiano que se radicó en Argentina, en la

² DIÁRIO LA NACIÓN, Sección Espectáculos, 20 dic. 1947.

³ DIÁRIO LA NACIÓN, 23 sept. 1951.

Compañía de Mecha Ortiz (1900-1987). Esta actriz fue una de las figuras más importantes del cine y del teatro argentino, considerada como la *Greta Garbo Argentina*, por su carácter a la hora de actuar.

Volviendo al material de la investigadora norteamericana, analiza los motivos por los cuales el público argentino gustó desde los comienzos de su teatro. Destaca la vena poética-realista en su producción, especialmente resalta un comentario de John Gassner sobre “*Un Tranvía* ‘drama poético que llega a ser una realidad psicológica’ [...] Si queremos entender el aporte de Williams a la dramaturgia de los Estados Unidos y más allá del teatro norteamericano, al argentino, es importante reconocer este aspecto de su obra” (Gassner⁴ *apud* Cypess, 1996, p. 51).

Luego aborda en su estudio otras obras. *Verano y humo* (*Summer and smoke*, 1948) que primero se hizo en Dallas (1947) y, luego, en Nueva York (1948), donde fracasó. Observa que en Buenos Aires el Grupo del Instituto de Arte Moderno en la calle Florida en pleno centro porteño, la escenificó en 1954, con dirección de Marcelo Lavalle (1916-1979), que fue el primer actor teatral y cinematográfico argentino, dirigió filmes en la época dorada junto a grandes figuras de la escena y del cine nacional, en esta primera versión actuaba la actriz Norma Aleandro (1936-), primera actriz, directora y guionista argentina, multipremiada en la actualidad que ha recibido premios internacionales por su labor en el cine. La estudiosa norteamericana cita diferentes reseñas de críticos y estudiosos de aquella época. Por un lado, la reseña del crítico e investigador José Marial (1955), precursor e investigador, ex director de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), quien comentó dicha obra en su libro *El teatro independiente*, publicado por Alpe Ediciones, calificándola como una de las mejores labores del director Marcelo Lavalle. Por el otro lado, Cypess (1996) en su investigación nombra al gran estudioso del teatro argentino, Luis Ordaz, pues también la elogió con expresiones similares a las de Marial. Lavalle la repuso en 1961, con el elenco Grupo del Sur en el Teatro San Telmo, repitiéndose el mismo éxito, en dicha ocasión la protagonizó el actor Ignacio Quirós (1931-1999) junto a la actriz Lydé Lisant (s/d. 2006). Quirós era un actor español que se radicó en nuestro país, integró el elenco del Instituto de Arte Moderno, donde demostró sus dotes de gran intérprete tanto en el teatro independiente como en otros circuitos, desarrolló una amplia labor

⁴ La autora no identifica los datos del trabajo de Gassner.

en el cine y en la televisión local. Respecto de Lydé Lisant, fue presidenta de la Asociación Amigos del Teatro Cervantes (1984-1996), actriz de impecable trayectoria, integró la Comedia Nacional y creó el Grupo del Sur junto con Carlos Gorostiza y otros artistas notables.

Agrega Cypess (1996) datos sobre el estreno de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (*Cat on a hot tin roof*, 1955), que en nuestro medio la montó en 1956 Francisco Petrone (1902-1967), que se dedicó al teatro y al cine, fue un actor de fuerte personalidad en importantes filmes argentinos. Si bien esta pieza tuvo gran recepción, a los ocho meses de su estreno fue censurada por las autoridades municipales debido a la homosexualidad del protagonista, Brick Pollitt. Para comprender este acto de censura que sufrió esta puesta, es necesario tener en cuenta que en aquella época la Argentina había sufrido el 16 de septiembre del año 1955 una sublevación cívico-militar antiperonista contra el presidente constitucional Juan Domingo Perón encabezada por el General Eduardo Lonardi. Tras una semana de cruentos combates, el golpe triunfó con un saldo de más de 150 víctimas mortales. El presidente constitucional debió exiliarse en el extranjero. Finalmente, asumió como presidente provisional Lonardi ejerciendo como presidente de facto desde el mes de septiembre hasta noviembre de 1955. En 1956, asumió otro militar como presidente de facto, Pedro Eugenio Aramburu, (1955-1958), en su gobierno no sólo fue proscripto el peronismo, también el mundo de la cultura y de las artes sufrieron la censura política y moral.

Hacia el final de su trabajo, la estudiosa norteamericana señala la repercusión de sus obras en la dramaturgia nacional. Tiene en cuenta al investigador argentino Osvaldo Pellettieri, quien en sus trabajos reconocía la necesidad de la modernización de la escena independiente, gracias a las nuevas formas dramáticas que desarrollaron Arthur Miller, Bertold Brecht (1898-1956), Tennessee Williams: “Pellettieri se refiere a *El Puente* de Carlos Gorostiza, estrenada en 1949, para indicar los comienzos de la relación entre las producciones nacionales y el teatro norteamericano de Miller y Williams” (Cypess, 1996, p. 58).

Presencia de sus obras a fines del siglo XX y comienzos del XXI

En esta parte seleccionamos las piezas con mayor repercusión que han sido dirigidas por directores prestigiosos de la escena local, tanto en los circuitos oficiales y comerciales de Buenos Aires, como en salas independientes del *off* de Avenida Corrientes, principal arteria porteña donde se encuentran teatros muy importantes. Si bien adoptamos este criterio de selección, decidimos incorporar algunas producciones de carácter experimental.

Como lo hemos aclarado al comienzo, consultamos el Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires, “Ana Itelman”, archivo donde se puede consultar material sobre las puestas teatrales y de la danza que se realizaron y actualmente continúan en las diferentes salas que forman parte del Complejo. Si algún lector desea consultar su página en la web (CEDOC-CTBA, 2023) pueden observar en línea material fotográfico, programas de mano referidos a las puestas (escenografía-vestuario-iluminación) que se han realizado en las salas del CTBA, además de algunos libros relativos al teatro norteamericano.

Como hemos observado en la primera parte de nuestro trabajo, se han repuesto y aún lo observamos en la actualidad, las piezas de Williams que han tenido mayor impacto en el público local. Reiteramos que *Un tranvía llamado Deseo* prácticamente es la favorita. En 1977, la hizo un grupo independiente. En una crítica periodística sin firma, aparecida en el *Diario La Nación* (1977) se califica su reposición como “Un Tennessee Williams carente de poesía”. La había dirigido Jorge Hacker (1931-2021) de reconocida trayectoria en el teatro, el cine y la televisión, la montó en el antiguo Teatro Odeón (construido en 1891), situado en el microcentro porteño, en la calle Esmeralda cerca de la Av. Corrientes, que desgraciadamente fue demolido (1991). En 1986, la llevó a escena el destacado director argentino Hugo Urquijo con Graciela Dufau, artistas que retomaremos más adelante.

Quizás los productores y artistas del CTBA decidieron retomarla, influidos por el éxito de la nueva versión que se hizo para la televisión estadounidense en 1995, dirigida por Glenn Jordan, protagonizada por Alec Baldwin, Jessica Lange, John Goodman y Diane Lane, que siguió la adaptación de 1951, protagonizada por Marlon Brando y una adaptación televisiva de 1984. También hubo otra versión en Broadway

(1984) protagonizada por Baldwin y Lange. Efectivamente, en el año 2000, Mauricio Wainrot (1946-) trasladó la pieza al lenguaje de la danza moderna *Un tranvía*, versión interpretada por el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, en la Sala Martín Coronado, con música de Bela Bartók. Lo interesante en esta recreación: el coreógrafo recreó la pieza, centrándose en su protagonista, Blanche Dubois, cuando está en el hospicio, aspectos que la pieza original no aborda pues en el desenlace los enfermeros se la llevan. Debido a la gran recepción que tuvo, y en el centenario del nacimiento del gran autor estadounidense en el año 2011, la repusieron el ocho de octubre de dicho año, en la misma sala. El título de la crítica de Martín Wullich revela su impactante presentación, “Un tranvía llamado Deseo, emocionante adversidad”: “La puesta en escena, en tonos grises y colores pálidos, con luz mortecina y movimientos que hablan de descontrol [...] genera desde el inicio una imagen tremenda” (Wullich, 2011). En otro pasaje, expresa “La belleza de las imágenes, a manera de fuertes e impactantes cuadros realistas, subyuga y conmociona. Debatiendo al espectador entre el drama y la emoción” (Wullich, 2011). La concepción escénica del famoso coreógrafo argentino desplegaba una gran creatividad, acompañado por bailarines con dotes actorales, demostró la potencialidad del texto de Williams como fuente de inspiración para lograr este logro escénico. En la página web del CEDOC/CTBA se puede consultar toda la documentación visual, programa de mano, planos escenográficos y vestuario.

En 1984, el elenco de Teatro de Venezuela presentó en el CTBA, una versión de *Una gata sobre el tejado de zinc*, dirigida por Horacio Peterson (1922-2002).

El mismo año de la versión para ballet que reseñamos anteriormente, Daniel Veronese (1955-) – actor, director y dramaturgo argentino contemporáneo, quien gusta versionar a los clásicos – la hizo en el Teatro Apolo, sala del circuito comercial que también se halla en la Av. Corrientes, a pocas cuadras del CTBA. La pudimos ver y nos llamó la atención que el director seleccionara para los protagónicos a Diego Peretti (n. 1963) en el papel de Stanley y a Erica Rivas (n. 1974), en el de Blanche, ambos intérpretes muy famosos del cine y la televisión argentina de ese momento. En un trabajo nuestro, estudiamos dicha versión y señalábamos:

Focalizamos en la mirada de género que plantea la puesta por su exaltación de lo intuitivo y de lo animal, evidente en la particular elección de los actores, sus registros de actuación, el uso de localismos porteños, y otros procedimientos que buscan el impacto en los

espectadores y en las espectadoras porteños (Artesi, 2012, p. 71).

En su actualización, que fue autorizada por la agencia norteamericana que manejaba los derechos, modificó la concepción espacial eliminando el piso de arriba donde vivían los vecinos logrando así una economía teatral muy grande pues todo ocurría en la casa de Stanley-Stella. Incluso eliminó algunas escenas simbólicas, por ejemplo, la visita de la vendedora mexicana de flores (que funcionaba como una anticipación de la muerte simbólica de Blanche). Daniel Veronese expresaba en una nota:

Es un autor muy sanguíneo, visceral y emotivo. Hay determinados momentos de quiebre que son maravillosos, la forma en que está llevado el personaje de Blanche, por ejemplo. Hay veces en los que uno encuentra que un autor da un paso muy fuerte en una dirección completamente arriesgada y probable a la vez (Schoo, 2011).

Un aspecto importante en esta versión: la escena de la violación de Blanche que Stanley realizaba en la extraescena en la versión original (siguiendo el decoro de la tragedia griega), en esta ocasión se transformó en una imagen explícita donde Stanley la violaba en el living de la casa, logrando así imponer su autoridad patriarcal, a la vez que destruía a Blanche y la echaba de su hogar.

En su momento algunos críticos locales, objetaron la elección de Érica Rivas en el papel de Blanche, aduciendo extrema juventud y belleza, les parecía poco verosímil - dentro del patrón machista - pues concebían al personaje como “una experta mujer embaucadora de hombres” (Finn, 2023). En nuestro trabajo, reconocimos que el director había decidido alejarse de la mítica versión cinematográfica tradicional, pues se había inspirado en las versiones feministas realizadas en New York y en Los Ángeles en los 70, donde aparecía representada esta heroína con rasgos juveniles; de esta manera Veronese lograba una mayor identificación en el auditorio porteño. Érica Rivas señalaba en un reportaje:

Es que Tennessee Williams sabe lo que significa la violencia, porque él también estuvo toda su vida relegado. Él entiende perfectamente a las mujeres, él sabe cómo terminamos: muertas, violadas o en un manicomio. Un final feliz sería falso, porque es el final él también tuvo en su vida. Para una persona que tiene la intensidad que tuvo él (y que también tiene Blanche) es muy difícil vivir en esta vida. Con un final poético, en esta obra (Méndez, 2011).

El crítico Ernesto Schoo en el *Diario La Nación* señalaba: “La dirección de Veronese es idónea, más acertada en las escenas de violencia – tremendas, resueltas con eficacia [...] En parte se deba, tal vez, a que Erica Rivas es demasiado joven” (Schoo, 2004), criticaba en su reseña esta puesta a pesar del gran éxito de taquilla. Consideramos que en esta actualización de la pieza el director abordó un conflicto social que en aquella época había impactado mucho en los medios de nuestro país. Nos referimos a las denuncias de violaciones y femicidios que produjeron cambios en nuestra legislación: en el año 2012 se sancionó la ley 26.791, por la cual se incorporó la figura de femicidio/feminicidio en el Código Penal de la Argentina. Evidentemente, Veronese deseaba acercar este clásico a la actualidad, con la intención de que el público se identificara y reflexionara sobre este conflicto social.

Otro director argentino que ha transitado el mundo williamsiano es Oscar Barney Finn (1938-), director de películas, de ciclos televisivos, de obras teatrales, *regisseur* de ópera y guionista argentino que ha ejercido la docencia y ha obtenido premios muy importantes. En 1983 (del 8 al 25 de abril), estrenó *¡Oh, querido Tennessee!* en la Feria del Libro de Buenos Aires, donde interpretó diferentes personajes la actriz argentina Graciela Dufau. Otro homenaje, en 1985 *¡Oh, querido Williams!* en la Fiesta Nacional de Teatro. En ese mismo año, repuso el espectáculo en el marco del Ciclo Otoño Literario Norteamericano, en el Teatro Nacional Cervantes. Se repitió su creación durante la temporada la Sala Enrique Muiño, desde 1983 al año 1988, pero la dirigió Javier Torre (1950-). Tuvo en papeles protagónicos a dos grandes actrices de la escena argentina: María Rosa Gallo (1925-2004) e Inda Ledesma (1926-2010). Ya en 1990, la trasladó al Teatro Regina, con otros/otras intérpretes de amplia trayectoria en el cine y el teatro nacional: Alejandra Boero (1918-2006), Elena Tasisto (1948-2013), Graciela Araujo (1930-2019) y Pablo Alarcón (1946-). En 2007, adaptó y montó *La gata sobre el tejado de zinc caliente* en el teatro El Portón de Sánchez. En 2008 y luego en el año 2014, la hizo en Chile.

En el año 2011, en un Homenaje a Tennessee Williams en conmemoración del año del centenario de su nacimiento, escenificó *Noches romanas* de Franco D’Alessandro (1967-), autor norteamericano, pieza basada en la amistad de Williams con la actriz italiana Ana Magnani (1908-1973), el texto lo tradujo Hugo Zanón. Primero lo realizó en el BAC (British Art Centre), en formato semimontado con elementos escenográficos muy

sencillos (un puf y un gran balcón); los protagónicos estuvieron a cargo de la actriz Virginia Innocenti (n. 1966), interpretó el personaje de Ana Magnani) y el actor Paulo Brunetti (n. 1973), en el rol de Tennessee Williams. Luego, la repuso en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires (2013-2014).

Finalmente, realizó la adaptación de *Dulce pájaro de juventud* (2018), con traducción de Cristina Piña (1963-), poeta, ensayista, profesora y traductora. La dirigió en el Centro Cultural 25 de Mayo (sala ubicada lejos del centro, en la zona norte de la ciudad), cuya acción transcurre en el sur segregacionista, donde el autor reflexionaba sobre la pérdida de esa edad dorada. En una entrevista de la periodista Cecilia Hopkins, aparecida en el diario *Página 12* de Buenos Aires, el director expresó “un paso más en mi larga relación con este dramaturgo [...] desde la época en que junto con el maestro Carlos Gandolfo y otros directores buscaban experimentar con sus piezas” (Diario *Página 12*, 2018) Actuaron artistas notables como Silvia Spelzini (artista visual y actriz, 1971-); Sergio Surraco (1978-), actor argentino, Carlos Kaspar (1965-) – actor, director y dramaturgo argentino; Malena Figo, actriz y fotógrafa argentina, actualmente protagoniza *El zoo de cristal* (remitimos a la puesta que reseñamos más adelante). Resulta un texto de Williams poco frecuentado, quizás porque ha sido censurado en su momento, donde el personaje femenino de Alejandra, actriz en plena declinación, de alguna manera era el *alter ego* del autor, pues ella decía: que no era vieja, sino que ya no era más joven, expresión que el director citó, pues en el mundo actual no se muestran en los medios y en el teatro personas que transitan la vejez..

En nuestra investigación, nos hemos contactado con la Licenciada Sandra Cafarelli y Mariano Oropeza, quienes se hallan preparando un libro de próxima edición sobre la multifacética trayectoria de Barney Finn.⁵ Les agradecemos a ellos y al director porque nos han facilitado fragmentos de sus entrevistas personales, luego transcritas en un Word, donde el artista habla de sus puestas recientes. En un momento le preguntaron sobre sus herramientas escénicas:

¿Qué rol juega en sus puestas?

-Yo no puedo separar el trabajo en cualquier cosa: en el cine, en el teatro, en la televisión tiene que ver con la unidad, con una concepción estética que uno tiene. Esa concepción estética está integrada por todos los elementos (...) en el teatro el clima que uno tiene que armar con una

⁵ Agradecemos a la Lic. Sandra Cafarelli y a Mariano Oropeza, que nos han facilitado fragmentos de las entrevistas personales, luego transcritas, donde Oscar Barney Finn habla de sus puestas.

escenografía, y no estoy hablando que sea una escenografía corpórea, pueden ser elementos, pero ahí la luz adquiere todavía mayor importancia. Porque es la luz la que va a determinar (Finn, 2023).

En otro pasaje, comentan acerca por el tratamiento del espacio en sus puestas, donde predominan ámbitos despojados “la luz juega un factor muy importante porque le permite crear atmósferas en estos espacios” (Finn, 2023). En dicha instancia ejemplifica con algunas obras de Williams que montó:

Cuando yo hago *Dulce pájaro de juventud* se determina que la tengo que hacer en el Teatro 25 de Mayo, me tengo de adaptar a eso [...] me pasó lo mismo que cuando hice otro Williams, yo no quería tener que cambiar decorados porque no me gustaba, porque no me parecía necesarios y además porque era menos económico [...] Cuando yo adapto *La gata sobre tejado de zinc caliente*, se me ocurre que todo tiene que pasar en el cuarto de ellos, todo el cumpleaños, la fiesta, lo que les pasa, entonces elimino todo lo que no hace falta y creo en torno a ese espacio un espacio todo puede ocurrir. Entonces desaparecen los negros y los chicos, los chicos están en el sonido no en la presencia, [...] Cuando llego a *Dulce pájaro de juventud*, que también hago la adaptación [...] me centro en todo lo que pasa en el cuarto de ella, en el cuarto que ellos tienen en la ciudad [...] y como hacen ellos (los americanos) las convenciones de sus partidos en grandes hoteles, entonces armé el hotel, y dentro de ese hotel, el cuarto (Finn, 2023).

Luego comentó acerca de la necesidad de lograr una gran economía de recursos escénicos:

[...] Armamos con Daniel Feijoo un lugar que se cierran y abren puertas corredizas transparente, el hotel de palmeras que quiere Williams está presente en esas palmeras, hay clima, hay sugerencia y [...] un gran carro que hice construir manejado por una especie de *maître* lleno de botellas y de copas que va y viene (Finn, 2023).

Según lo expresamos en el anterior período, *El zoo de cristal* fue otra de las piezas que se estrenó en Buenos Aires al poco tiempo de su presentación original. Consideramos que tuvo una gran repercusión en la Argentina la versión cinematográfica realizada en 1987, cuya transposición la hizo Paul Newman, protagonizada por actores y actrices de la talla de Joane Woodward, John Malkovich y Karean Allen. Muy pronto se hizo, bajo la magnífica dirección de Hugo Urquijo – médico psiquiatra, psicoanalista, docente y director teatral argentino – de larga trayectoria en la escena porteña, multipremiado por puestas de autores del teatro universal muy disímiles (Samuel Beckett, Harold Pinter, Bernard Shaw), “Sin

embargo, ha sido Tennessee Williams el autor que más ha despertado su interés” (Urquijo, 2023). Dijimos anteriormente que había montado *Un tranvía* junto a Graciela Dufau (1942-), actriz de cine, teatro y televisión que, junto a su marido, el director Hugo Urquijo, interpretó distintas figuras femeninas que creó el autor sureño. Este director montó *El zoo* en los años 1991-93 en el desaparecido Teatro Bauen ubicado en la Av. Callao cerca de la Av. Corrientes, protagonizada por el actor Hugo Soto (1953-1994), que interpretó a Tom; Inda Ledesma (1926-2010) – primera actriz formadora de actores y directora teatral de destacada actuación, en esta pieza llevó adelante el personaje de Amanda; Ingrid Pellicori (1957-), actriz argentina licenciada en psicología – hija del famoso actor argentino Ernesto Bianco (1922-1977) – obtuvo premios por sus trabajos y en esta ocasión interpretó a la joven Laura; Mario Pasik (1951-), actor argentino que estudió con el maestro Raúl Serrano (1952-2023, había nacido en Lima, Perú, se radicó en nuestro país, fue un gran maestro de actores). Mario Pasik desarrolló una amplia trayectoria en el cine, el teatro y la televisión argentino, recibió en varias oportunidades fue nominado para el Premio Martín Fierro, en *El zoo* interpreta al joven candidato Jim. También Hugo Urquijo la había montado en 1976. En 1999, montó *De repente el último verano* en el Teatro San Martín, con un elenco de intérpretes famosos de la escena actual.

En el año 2002, la directora Alicia Zanca (1955-2012) – actriz de cine y de televisión, directora de teatro – la repuso en el Teatro Presidente Alvear, que forma parte del CTBA, luego, en el Teatro Regio del mismo Complejo, cuya versión la hizo el dramaturgo, director y escritor multipremiado, Mauricio Kartum (1946-). En dicha oportunidad, la protagonizaron artistas relevantes de nuestro país: la actriz Claudia Lapacó (1940-), Laura Novoa (1969-), Claudio Quinteros (1970-2013) y Fernando Ramírez. Obtuvo dos premios Teatros del Mundo en distintos rubros. En el Teatro San Martín (CTBA), unos años antes, en 1993, la presentó el Grupo Actoral 80 de Venezuela, dirigido y protagonizado por el actor, director, con destacada actuación gremial y política, pedagogo teatral y ex director del Teatro San Martín de Buenos Aires. Nos referimos al gran artista Juan Carlos Gené (1929-2012).

Más adelante, en el año 2005, en el marco del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), presentada en el CTBA como *Endstation Amerika*, montó una polémica versión experimental el director alemán Franz Castorf.

Aclaremos que el Complejo tiene programado hacer una versión inspirada en *Un tranvía*, titulada *Sobre la amabilidad de los extraños*, cuyo título remite a las palabras finales de Blanche Dubois en la pieza original. Esta adaptación que aún no se estrenó, fue creada por Alejandro Genes Radawski, escritor, director de cine y de teatro, radicado en Polonia, con premios en el ámbito local e internacionales.

Ya en el año 2023, en homenaje al 40 aniversario del fallecimiento de Williams, vimos con placer la puesta del *Zoo* a cargo del director Gustavo Pardi (1978-). Este artista fue uno de los fundadores del Banfield Teatro Ensamble en la zona sur de la Provincia de Buenos Aires, actor de la televisión y el cine argentinos, protagonizó una película rodada en el sur de nuestro país, junto a Geraldine Chaplin (*Camino sinuoso*, dirección Juan Pablo Kolodziej, 2018). La montaron en la sala El Picadero, ubicada cerca de las Av. Corrientes y Callao, espacio que encierra una historia nefasta de nuestra historia reciente pues allí funcionó el famoso Ciclo Teatro Abierto 81, un movimiento de resistencia artística a la dictadura cívico-militar genocida (1976-1983), espacio que este régimen mandó incendiar y destruyó en 1981. Dicho espacio felizmente se reconstruyó, reabriendo sus puertas en el año 2012; desde entonces, se ha transformado en un lugar donde se presentan obras prestigiosas de la cartelera porteña.

Como director Gustavo Pardi ha encarado textos clásicos y nacionales. Ha dirigido *El zoo* con gran éxito de público y de crítica, el periodista Carlos Pacheco destacó su labor en la dirección: “expone las cualidades de cada uno de los personajes de manera muy definitoria” (Diario La Nación, 2023). Utilizó la versión que hiciera Mauricio Kartum y produjo el CTBA (2022), quien en otra entrevista periodística señaló:

He sido muy respetuoso con este texto que siempre me ha deslumbrado. Actualicé algunas convenciones que me parecían menos contemporáneas y mantuve todo lo demás [...] La complicación en Argentina y Uruguay con nuestro voseo es que todo texto que hable de ‘tú’ suena afectado (Pacheco, 2023, destacados del autor).

Los protagonistas de esta puesta son Ingrid Pellicori (Amanda Wingfield) que “se expone aquí con unas características avasallantes”, expresaba el crítico Carlos Pacheco (2023) en la reseña que mencionamos más arriba; actriz de amplia trayectoria teatral, en 1991 había recreado a Laura en la puesta de Hugo Urquijo que anteriormente reseñamos. Agustín Rittano (en el rol de Tom), recientemente trabajó como actor en el filme *Argentina 1985* (2022) de Santiago Mitre, sobre los Juicios a la Junta Militar y en el teatro Teatro

San Martín en *Las ciencias naturales* de Tenconi Blanco. Finalmente, Malena Figó (Laura) y Martín Urbaneja (Jim) sobresalen pues “Las escenas entre Laura y Jim O’Connor resultan extremadamente poéticas” comentaba Carlos Pacheco (2023) en su análisis. Consideramos que esta obra del dramaturgo sureño no ha perdido vigencia pues en pleno siglo XXI vivimos una gran crisis global provocada por la Guerra Ucrania-Rusia, padecemos una situación parecida a la que se vivió durante la crisis del 1930 que Williams supo mostrar en su dramaturgia.

Una mención especial merece una puesta de carácter experimental que hemos visto, basada en el *Cuaderno de Trigorin* (*The notebook of Trigorin*, 1981) adaptación libre del clásico *La gaviota* (1896) de Antón Chejov, que el dramaturgo norteamericano convirtió en un drama actual, según palabras del autor en su edición en castellano: “[...] a fin de traerlo más cerca, hacerlo más audible para ustedes de lo que he visto se lo presentaba en cualquier producción estadounidense” (Williams, 2011, p. 145). Fue estrenada luego de su muerte en Vancouver, Universidad de Columbia Británica. Más adelante, en 1996, fue realizada en Cincinnati; recientemente, en el 2013, en New York. En otro trabajo nuestro señalábamos que la mirada chejoviana se observa en toda su producción por su percepción de lo trágico, así lo expresaba Ernesto Schoo (2004):

Porque si algo revelan sus *Memorias* y, sobre todo, sus obras, es el sentimiento trágico de la vida: ‘El tema mayor de mis obras, el dolor de la soledad, que me sigue como mi sombra, una sombra formidable, demasiado pesada para arrastrarla tras de mí, todos mis días y noches’.

Marcelo Savignone (1973-), actor-director y docente argentino, ha realizado estudios sobre máscara neutra y máscaras balinesas, improvisación, ha participado en diferentes festivales internacionales. Hemos visto, a comienzos del año 2015, *Ensayo sobre La gaviota*, en una sala del circuito *off Corrientes*, La Carpintería. Fue nominada a los premios ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculo de la Argentina) en diferentes rubros. Sumó a su puesta la obra del dramaturgo norteamericano, con una propuesta escénica basada en el teatro físico que dialogaba con los parlamentos de los personajes; utilizó recursos provenientes del cine, de la danza; adicionado a la metateatralidad chejoviana, y a la de Williams, un tercer nivel de metateatralidad. Exhibía, a un público predominantemente joven, el carácter experimental de la escena porteña actual. En aquel estudio señalábamos que

La insatisfacción amorosa que Chejov - Williams mostraban en sus piezas se incrementa en estos 'ensayos': lo sentimental se potencia. La soledad, el fracaso y las angustias del joven Konstantin aparecen reiterados en cada una de las coreografías diseñadas e interpretadas por Marcelo Savignone que brinda, con su poética 'freak', otras interpretaciones a esta pieza (Artesi, 2015, p. 71-78).

A modo de reflexión final

En este homenaje que realizamos a Tennessee Williams, focalizamos en su presencia constante en los escenarios de esta capital de la Argentina, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, segunda década del siglo XXI. Hemos observado, que en el siglo anterior, los montajes locales muchas veces se realizaron al poco tiempo de su estreno en su país, con puestas muy diversas de elencos independientes, en algunos casos, o bien en teatros comerciales, con intérpretes y directores notables de nuestra escena y de Hispanoamérica, incluso con realizaciones de elencos extranjeros. Hemos observado, no sólo la repercusión en el público porteño, también, su gran influencia en dramaturgos argentinos muy importantes.

En las versiones correspondientes a este siglo, hemos partido del concepto de productividad, que nos ha permitido valorar las diversas reescrituras y transposiciones que se han realizado del teatro williamsiano en otros formatos artísticos (ballet - cine - ópera). Otros aspectos que hemos tenido en cuenta, que nos permite comprender la gran recepción de su producción, son los cambios que se han producido en el campo de la interpretación actoral, gracias a la introducción del Método de Konstantin Stanislavski y a las enseñanzas de la gran maestra de actores austriaca, Hedy Crilla, que formó a directores del teatro independiente capitalino, quienes a su vez volcaron sus enseñanzas en los establecimientos de educación artística donde trabajaron. Una gran revolución produjo pues se pasó de la declamación a una concepción orgánica del arte del actor. Sin estos cambios, hubiese sido imposible la interpretación cabal de las nuevas tendencias que provenían del teatro europeo y de la escena norteamericana de aquella época.

Luego nos detuvimos en las piezas de mayor impacto en nuestras salas, observando que hay determinadas obras preferidas por los directores argentinos, pues el teatro de Williams constituye todo un desafío, versionar en diferentes formatos artísticos un clásico tan potente donde combina el realismo, el simbolismo, lo poético

y lo mítico, con elementos de la tradición griega y del teatro moderno de su época. Consideramos que estas reposiciones que reseñamos demuestran su gran aporte al teatro, pues no han perdido vigencia, en tanto nos siguen interpelando sus planteos.

El Profesor Dr. Rolando Costa Picazo⁶ – en un homenaje realizado por la Asociación de Estudios Americanos en su momento – comparó la irrupción del *Zoo de cristal* con el impacto de *El Cid* de Corneille (1636), o la reposición de *La gaviota* de Antón Chejov “[...] pues estas obras marcaron el comienzo de una nueva era en el teatro occidental. Williams era consciente de su objetivo” (Picazo, 2012, p. 15), señalaba el estudioso argentino, y con la finalidad de demostrar esta idea, transcribió un fragmento en inglés y con traducción propia, extraído de las notas de producción del *Zoo* que hiciera el dramaturgo sureño. Transcribimos la versión en castellano:

Estos comentarios no son un prefacio a esta obra en particular. Tienen que ver con la concepción de un nuevo teatro que deberá ocupar el lugar del exhausto teatro de las convenciones realistas, si es que el teatro ha de resumir su vitalidad como parte de nuestra cultura (Williams, 1945, p. xix-xxii⁷ *apud* Picazo, 2012, p. 15).

Referencias

ARTESI, Catalina Julia. Innovación en el teatro de Tennessee Williams. **Número Especial XLIX Jornadas de Estudios Americanos**, v. 3, n. 5, 2018.

ARTESI, Catalina Julia. Tennessee Williams visitando a Antón Chejov. **XLVII Jornadas de Estudios Americanos**. Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos, 2015.

ARTESI, Catalina Julia. Un tranvía porteño. Jornadas de la AAEEA, Homenaje a Tennessee Williams, presentado en las Jornadas de la AAEEA. In: PICAZO, Rolando Costa; CAPALBO, Armando (Ed.). **Oigo cantar a América**. Estudios críticos sobre cultura estadounidense. Buenos Aires: BM Press, 2012. p. 71-78.

BARTHES, Roland. **El susurro del lenguaje**: más allá de la palabra y de la escritura. Buenos Aires: Paidós, 1987.

CEDOC-CTBA. Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires. Disponible em: <https://cedoc.complejoteatral.gob.ar/>. Acceso em: 03 out. 2023.

⁶ Rolando Costa Picazo (1931-2022): Fue académico y traductor argentino. Profesor de Literatura Norteamericana en la Universidad de Buenos Aires, miembro de número en la Academia Argentina de Letras. Publicó diversos libros de su especialidad y sobre poetas argentinos. Presidió hasta su fallecimiento la Asociación Argentina de Estudios Americanos.

⁷ WILLIAMS, Tennessee. **The glass menagerie**: a play. New York: Random, 1945.

CYPESS, Sandra Messinger. Tennessee Williams en la Argentina. In: WOODYARD, George William; PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). **De Eugene O'Neill al 'Happening', teatro norteamericano y teatro argentino (1930-1990)** - Cuadernos del GETEA n. 6. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1996. p. 47-60.

DIARIO. Página 12. Buenos Aires, 10 enero 2018. Disponible em: www.pagina12.com.ar. Acceso em: 02 out. 2023.

DIARIO. Página 12. Buenos Aires, 29 enero 2018. Disponible em: www.pagina12.com.ar. Acceso em: 02 out. 2023.

DIÁRIO LA NACIÓN, Sección Espectáculos, 20 dic. 1947.

DIÁRIO LA NACIÓN, 23 sept. 1951.

DIÁRIO LA NACIÓN. Un Tennessee Williams carente de poesía. Edición impresa, Buenos Aires, 8 marzo 1977.

DIÁRIO LA NACIÓN, 7 agosto 2023.

FINN, Oscar Barney. Entrevista, mimeo inédito facilitado por Sandra Cafarelli y Mariano Oropeza, 2023.

MARIAL, José. **El teatro independiente**. Buenos Aires: Alpe, 1955.

MÉNDEZ, Mercedes. La amabilidad de los extraños. Buenos Aires, 15 abr. 2011. Disponible em: <http://tiempo.elargentino.com/notas/amabilidad-de-los-extranos>. Acceso em: 06 out. 2023.

PICAZO, Rolando Costa. Tennessee Williams. In: PICAZO, Rolando Costa; CAPALBO, Armando (Ed.). **Oigo cantar a América**. Estudios críticos sobre cultura estadounidense. Buenos Aires: BM Press, 2012. p. 15-21

RIVAS, Érica. Entrevista. Diario Página 12. Suplemento Radar, Buenos Aires, 14 abr. 11, p. 8. Disponible em: www.pagina12.com.ar. Acceso em: 6 out. 2023.

SCHOO, Ernesto. Un deseo llamado Tennessee. Diario La Nación, Buenos Aires, 28 nov. 2004. Disponible em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/un-deseo-llamado-tennessee-nid657930/>. Acceso em: 06 out. 2023.

SCHOO, Ernesto. Un tranvía llamado deseo. Diario La Nación, Buenos Aires, 25 abr. 2011. Disponible em: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/un-tranvia-llamado-deseo-nid1368036/>. Acceso em: 06 out. 2023.

SERRADOR, Pepita (s/f). Tennessee Williams por Pepita Serrador. En Mágicas ruinas. Crónicas del pasado. Disponible em: <https://www.magicasruinas.com.ar>. Acceso em: 06 out. 2023.

URQUIJO, Hugo. Alternativa Teatral. Comunidad en escena. Disponível em: <http://www.alternivateatral.com>. Acesso em: 2 out. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **Escaleras al techo/El cuaderno de Trigorin**. Buenos Aires: Losada, 2011.

WILLIAMS, Tennessee. **Memorias**. Barcelona: Bruguera, 1983.

WOLF, Sergio. **Cine/Literatura**. Ritos de pasaje. Buenos Aires: Paidós, 2016.

WOODYARD, George William. Prólogo norteamericano. In: WOODYARD, George William; PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). **De Eugene O'Neill al 'Happening', teatro norteamericano y teatro argentino (1930-1990)** - Cuadernos del GETEA n. 6. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1996. p. 17-20.

WULLICH, Martín. Un tranvía llamado deseo, emocionante adversidad. El clásico de Tennessee Williams en la visión de Mauricio Wainrot impacta emotiva y visualmente. 15 Ago. 2011. Disponível em: <http://martinwullich.com/un-tranvia-llamado-deseo-emocionante-adversidad/> . Acesso em: 3 out. 2023.

Presentado en: 30 sept. 2023

Aprobado en: 29 nov. 2023



O teatro estadunidense nos palcos de Londres: Tennessee Williams no Royal Court Theatre

The American theater on the London stage: Tennessee Williams at the Royal Court Theatre

Jonathan Renan da Silva Souza¹

Resumo

Este artigo busca dar notícia aos estudiosos e interessados em teatro estadunidense sobre a presença de peças de autores dos Estados Unidos no palco do Royal Court Theatre de Londres, um dos nascedouros do teatro moderno britânico e de importância reconhecida internacionalmente, sobretudo em revelar novos autores. Em foco estará a montagem de peças de Tennessee Williams (1911-1983), um dos dramaturgos encenados dentre o seleto grupo de estadunidenses cuja obra foi levada à cena no lendário teatro. O caráter historiográfico deste texto será entremeado com breves análises da relação entre o conteúdo e forma das peças de Tennessee que possivelmente suscitaram interesse dos diretores artísticos do Royal Court e possibilitaram um relevante intercâmbio entre o teatro estadunidense e o teatro moderno britânico no período pós-guerra.

Palavras-chave: Teatro inglês; Teatro norte-americano; Teatro subsidiado; George Devine; Teatro moderno britânico.

Abstract

This article aims at promoting knowledge to experts and researchers interested in American theatre of the presence of plays from the United States at the internationally recognized Royal Court Theatre in London, one of the birthplaces of modern British drama, especially for revealing new authors. It focuses on plays by Tennessee Williams (1911-1983), one of the playwrights staged among the distinct group of American playwrights whose work was taken to the stage of the legendary theatre. The historiographic character of this text will be intertwined with brief analyses of the relation between content and form of Tennessee's plays which possibly attracted the attention of the artistic directors of the Royal Court and made possible a relevant exchange between the American and the modern British theatre in the post-war period.

Keywords: English theatre; North American theatre; Subsidised theatre; George Devine; Modern British drama.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (DLM/FFLCH/USP) e Visiting PhD Student na Royal Holloway University of London (2023/2024). Dedicou-se a estudar Teatro Britânico com ênfase no período pós-Guerra e em dramaturgos como Arnold Wesker, Caryl Churchill, Edward Bond, Harold Pinter, Joan Littlewood, Joe Orton, John Arden, John McGrath, John Osborne, Sarah Kane, Shelagh Delaney e Tom Stoppard. E-mail: jonathan.renan.souza@usp.br.

Introdução

Considerado o berço do teatro moderno na Grã-Bretanha, o Royal Court Theatre se consagrou como uma das mais reconhecidas instituições teatrais britânicas do período pós-Segunda Guerra. George Devine (1910-1966), importante diretor que havia procurado desenvolver uma proposta de teatro artístico e de repertório aos moldes europeus junto ao Old Vic, acabou por ver suas ideias possíveis de se realizarem com a fundação da English Stage Company, que passou a ter por sede o Royal Court Theatre na Sloane Square, Londres, local onde, de acordo com a historiografia hegemônica, seria fundado o teatro moderno britânico em 1956 com a peça de John Osborne *Look back in anger*.

O edifício teatral no qual havia trabalhado George Bernard Shaw e que estava para ser alugado exatamente em meados dos anos 1950 concretizou os planos de Devine de colocar em cena peças de alta qualidade artística, aos moldes do que se fazia na Europa, em especial a Berliner Ensemble de Bertolt Brecht na Alemanha (cf. Rebellato, 1999, p. 153-154). Buscava-se assim um afastamento dos modos de produção do teatro comercial, sobretudo aqueles do West End,² que prezavam tão somente pelo retorno financeiro aos produtores, dramaturgos e estrelas. Nas palavras do diretor, “o lema duplo do teatro londrino é: temporada longa ou morte súbita” (Roberts, 1999, p. 14).³

A proposta de Devine, primeiro diretor artístico do Royal e considerado por alguns como o pai do drama moderno britânico, era estabelecer um teatro com uma linha artística mais definida – muitas vezes considerada por demais engajada – e que, sobretudo, desse voz para novos dramaturgos, em especial aqueles britânicos: “A política do Royal Court será de incentivar a dramaturgia atual, promovendo um teatro em que os dramaturgos contemporâneos possam se expressar de forma mais livre e frequente do que é possível sob condições comerciais” (Roberts, 1999, p. 8).⁴ Um dos pontos altos desse ideal foi a parceria do Royal com um dos seus primeiros grandes nomes, o então desconhecido John

² Tido como a “Broadway britânica”, o West End é uma região no centro de Londres de alta concentração de grandes teatros, cuja maior parte é ocupada por musicais da Broadway. Na historiografia teatral britânica, o termo se refere não apenas à localização geográfica, mas principalmente aos tipos de peças montadas, em geral musicais ou peças do circuito comercial com estrelas no elenco.

³ No original: “The twin mottoes of the London Theatre are: long run or sudden death.” As citações de livros não traduzidos para o português são de nossa tradução. Para fluência da leitura, optamos por colocar o original como notas de rodapé.

⁴ No original: “The policy of the Royal Court will be to encourage the living drama by providing a theatre where contemporary playwrights may express themselves more freely and frequently than is possible under commercial conditions.”

Osborne, que garantiu um sucesso inaugural e crucial para o Royal, a referida lendária encenação de *Look back in anger*, em 1956.

Várias dificuldades, porém, rapidamente se apresentariam no caminho de tal proposta, sobretudo financeiras, já que a montagem de novos nomes não necessariamente implicava sucesso de bilheteria, algo que o conselho do Court via com preocupação diante dos vultos ambiciosos de Devine e seus colaboradores, que pretendiam dar novos ares à cena londrina a partir dos anos 1950. No projeto não havia, entretanto, só autores desconhecidos; pelo contrário, a visão de Devine, Tony Richardson, Oscar Lewenstein, William (“Bill”) Gaskill – seus parceiros mais próximos – implicava também montar importantes nomes estrangeiros que ainda eram pouco conhecidos em Londres (a título de exemplo a tão esperada vinda da Berliner Ensemble à capital britânica se deu pela primeira vez exatamente em 1956, apresentando Brecht aos palcos londrinos no Palace Theatre logo após uma bem-sucedida temporada em Paris).

No bojo desses dramaturgos, Brecht era um dos nomes mais apreciados por Devine, bem como Beckett (estreado em 1955 em Londres sob direção de Peter Hall). Na verdade, para Devine, os dois dramaturgos sinalizavam o futuro do teatro moderno. Ao longo das temporadas, outras peças do que ficou posteriormente conhecido como Teatro do Absurdo foram montadas, em especial Ionesco, mas também Sartre. A apreciação do que se fazia no continente europeu não impediu, todavia, que, em variados momentos, o Royal levasse ao palco peças de dramaturgos de outras nacionalidades, dentre eles algumas figuras paradigmáticas do teatro estadunidense que naquele momento exportava uma vigorosa dramaturgia para além dos conhecidos musicais da Broadway e os filmes de Hollywood, muito populares na Grã-Bretanha.

Dramaturgos estadunidenses

Um dos primeiros dramaturgos cogitados para serem montados no Royal Court foi Arthur Miller, junto a importantes nomes como Brecht, Osborne e o irlandês Seán O’Casey. Em meados dos anos 1950 suas grandes peças já eram conhecidas e celebradas. Para George Devine e os outros membros do conselho, bem como para Oscar Lewenstein, *As bruxas de Salém*,⁵ peça de 1953, tinha grande potencial de aparecer na primeira

⁵ Ao referenciar as peças mais conhecidas de dramaturgos anglófonos, optamos por utilizar sua tradução mais conhecida em português brasileiro. Para aquelas que consideramos menos conhecidas do grande

temporada do Royal, como de fato aconteceu em 1956, tendo no elenco Alan Bates (que esteve na montagem original de *Look back in anger*) e Joan Plowright, grande dama do teatro e também futura esposa de Laurence Olivier. Apesar de certo atrito com Miller por conta da decisão de Devine de cortar uma das personagens, a encenação obteve críticas positivas e abriu caminho para certa proximidade de Miller com o teatro britânico naquele momento. Para alguns membros do conselho, porém, a peça – e várias outras que se sucederam ao longo do tempo – representava um risco financeiro que eles não estavam muito dispostos a correr:

Esdaile [um dos membros do conselho], que tinha imaginado um teatro oferecendo longas temporadas e lucrativas transferências de shows com estrelas, era hostil à produção cara de Devine da grande alegoria política de Miller, e se juntou a [Ronald] Duncan em oposição à sua programação e política: ‘Toda a coisa está custando demais e nós estamos recebendo um item de dez xelins para o qual estamos pagando cinco libras... Eu te disse que aqueles caras arruinariam qualquer um se não forem contidos bem’ (Little; McLaughlin, 2012, p. 23).⁶

Por outro lado, outra das grandes peças de Miller, *Um panorama visto da ponte*, estreou também em 1956 sob direção de Peter Brook, já no West End, o que parece ser indicativo da força com que Miller chegava aos palcos britânicos. Suas idas a Londres para a estreia de suas peças lhe proporcionaram, no entanto, situações desagradáveis em sua relação já conturbada com as autoridades, em especial a HUAC, o Comitê de Atividades Antiamericanas. Em contrapartida, possibilitou uma troca frutífera exatamente no período em que as experiências do Royal inauguravam o teatro moderno britânico. Philip Roberts (1999) comenta, por exemplo, quando Miller assistiu a uma performance de *Look back in anger*, de Osborne, acompanhado de Marilyn Monroe e Laurence Olivier, e ressaltou o valor da peça, a despeito de sua opinião inicial negativa.

Na análise de Dominic Shellard (2000) sobre os inícios do teatro moderno britânico, muito mais pode ser creditado à relação que se estabelecia entre o teatro britânico em si, que de fato passava muito mais a privilegiar suas próprias vozes, e aquilo que se realizava fora da Grã-Bretanha. Em sua visão, o contato com o que se fazia nos Estados Unidos,

público, mantivemos o título em inglês.

⁶ No original: “Esdaile, who had imaged a theatre offering lengthy runs and lucrative transfers of star vehicle shows, was hostile to Devine’s expensive production of Miller’s great political allegory, and joined Duncan in opposition to his programming and politics: ‘The whole thing is costing too much and we are getting a ten shilling article for which we are paying a fiver... I told you that these fellows can ruin anybody if they are not held tightly on the bit.’”

como o trabalho de Elia Kazan e o de Lee Strasberg em torno do método stanislavskiano, bem como os musicais, juntava-se a outros intercâmbios em sua perspectiva cruciais para a “evolução” do teatro britânico:

A abertura do palco de Londres ao contato criativo com Nova Iorque e Paris depois da guerra, por exemplo, foi um evento de toda importância para a evolução do teatro inglês do século XX assim como o advento de Osborne, Wesker e os outros dramaturgos da ‘nova onda’. [...] A exposição a novos tipos de peça de Sartre, Genet, Anouilh e Ionesco por um lado, e Arthur Miller e Tennessee Williams por outro, proveu um impulso criativo que não poderia ter sido vislumbrado durante a guerra e o contato com novas teorias dramáticas como o teatro existencialista francês e, mais tarde, o teatro épico de Brecht levou vários dramaturgos a aplicarem essas diversas abordagens em seu trabalho (Shellard, 2000, p. 34).⁷

Outra experiência única de contato se deu na temporada de 1969. As movimentações de maio de 1968 na França e Estados Unidos, a contracultura e a luta contra a Guerra do Vietnã encontraram variadas expressões artísticas que deram vazão à revolta e à contestação, sobretudo da juventude, engajada em muitos contextos por causas macro, como a queda do sistema ou pautas específicas como a Guerra do Vietnã, as quais encontraram ressonância também em Londres à época (cf. Donnelly, 2005, p. 145-150). No teatro, alguns grupos importantes se destacaram com um trabalho politizado que envolviam peças, *pageants* ou intervenções em passeatas e eventos que propunham alinhar a arte dramática à luta política que estava na ordem do dia.

Um desses grupos estadunidenses foi o Bread and Puppet Theater, idealizado por Peter Schumann, artista alemão que imigrou para os Estados Unidos. De sua atuação artística e política nas ruas de Nova Iorque, Schumann fundou a companhia, que em 1974 instalou sua sede no estado de Vermont, onde se encontra até hoje.⁸ Os espetáculos do Bread and Puppet ficaram notabilizados por seus grandes bonecos e espetáculos ao ar livre que levavam o público pela via alegórica a refletir sobre temas urgentes, como o funcionamento do capitalismo e o uso das guerras para sua manutenção, naquele momento em especial a Guerra no Vietnã (cf. Ilari, 2010).

⁷ No original: “The opening up after the war of the London stage to creative contact with New York and Paris, for example, was an event every bit of important for the evolution of twentieth-century English drama as the advent of Osborne, Wesker and the other ‘new wave’ dramatists. [...] Exposure to new types of plays by Sartre, Genet, Anouilh and Ionesco on the one hand, and Arthur Miller and Tennessee Williams on the other, provided a creative impulse that could not have been envisaged during the war and contact with new dramatic theories such as French existentialist drama, and, later, Brecht’s Epic Theatre, led a number of playwrights to applied these varied approaches to their own work.”

⁸ Website da companhia: <https://breadandpuppet.org>.

Em 1969, o Bread and Puppet esteve na Grã-Bretanha, tendo colaborado com Ed Berman e sua companhia, a Inter-Action, que posteriormente produziria peças de John Arden e Margaretta D'Arcy quando poucos produtores aceitavam tal empreitada, tendo em vista suas posições políticas mais radicalizadas. David Weinberg (2015) provê um breve relato da vinda do Bread, que trouxe ao Royal Court um de seus mais importantes espetáculos, *The cry of the people for meat*. De acordo com o Victoria and Albert Museum,⁹ na verdade os três espetáculos da temporada de 1969 da companhia foram apresentados ao público britânico, o que incluía ainda *Theatre of war* e *Blue raven beauty*. O próprio museu sumariza parte da repercussão entre a crítica dos espetáculos que trouxeram os impressionantes bonecos ao palco do Royal:

O *The Times* de 25 de junho de 1969 publicou a crítica de Irving Wardle sobre *The cry of the people for meat*, na qual ele notou: 'Os bonecos são a glória dessa companhia. Mesmo quando estão parados, essas figuras grotescas, algumas de 6 metros, são presenças insistentes, malevolamente ou angelicamente questionando o valor da vida humana apressada ao redor delas.' [...] o crítico Harold Hobson escreveu no *The Sunday Times*, em 26 de junho, que: 'A produção de Peter Schumann tem a vitalidade, o barulho, e o apelo primevo do parque de diversões: seus atores se combinam e crescem nos enormes bonecos que eles trazem ao palco', descrevendo a noite como: 'uma experiência tão impressionante quanto única' (Victoria and Albert Museum, 2010).¹⁰

Para o Royal, receber uma das companhias de maior peso no circuito mais experimental e político do teatro estadunidense (na Grã-Bretanha por vezes denominado "fringe") certamente realçava seu compromisso com o que se fazia na vanguarda teatral e delimitava um posicionamento político muito agudo. Tal posicionamento é apontado pela literatura como controverso dentro dos bastidores, já que no início membros do conselho se incomodavam com as peças "de esquerda" representadas, como aquelas do britânico John Arden, o qual não tinha o reconhecimento de um Brecht que justificasse os riscos financeiros e de imagem ao "marcar" o Royal como um teatro politizado. No fim dos anos 1960, sob a direção artística de William Gaskill, que havia montado precisamente Arden e

⁹ Os dados fornecidos pelo Victoria and Albert Museum fazem parte da descrição do cartaz do espetáculo que integra uma de suas inúmeras coleções. O texto completo pode ser encontrado no site do museu.

¹⁰ No original: "*The Times*, 25 June 1969 published Irving Wardle's review of *The Cry of the People for Meat* in which he noted: 'The puppets are the glory of this company. Even when they are motionless, these grotesque figures, some 20 feet high, are insistent presences, malevolently or seraphically questioning the value of the scurrying human life around them.' [...] the critic Harold Hobson wrote in *The Sunday Times*, 26th June, that: 'Peter Schumann's production has the vitality, the noise, and the primeval appeal of the fairground: his players merge and grow into the enormous puppets they bring on to the stage', describing the evening as: 'an experience as impressive as it is unique.'"

Brecht, mas também Edward Bond e, posteriormente, David Hare, não surpreende que a casa a receber o Bread and Puppet tenha sido o Royal, local onde também John McGrath – fundador da companhia 7:84, a qual partilhava semelhanças com o Bread e outros grupos dos anos 1960/1970 – também havia tido peças montadas.

John Elsom (1976) aponta com certa reticência que o contato do teatro britânico com o Bread e a obra de outros grupos estadunidenses (*America hurrah*, de Jean-Claude van Itallie foi também montada no Royal nesse momento, em 1967) teria possibilitado ainda dar dimensão acerca do que se realizava localmente até então em se tratando de teatro de intervenção e *agitprop*:

As visitas da companhia La Mama em 1967, do Open Theatre de [Joseph] Chaikin em 1967 e da companhia Bread and Puppet em 1969 mostraram às plateias de Londres um teatro vigoroso, lançando ataques gerais contra uma série de fenômenos estadunidenses (a influência da mídia sobre as opiniões das pessoas, seu neocolonialismo), ao lado dos quais as companhias alternativas [*fringe*] britânicas pareciam um pouco paroquiais (Elsom, 1976, p. 152).¹¹

O foco nos problemas internos (o caráter “paroquial”), algo que em certa medida esses grupos certamente faziam, não deixaria de apontar para questões de maior envergadura também no trabalho de grupos britânicos. Estes seguramente se viram encorajados não somente pelo que se fazia nos Estados Unidos e se mostrava aos britânicos nesse período de movimentação social e artística, mas também pela própria história de militância interna de artistas como Joan Littlewood e Ewan MacColl, bem como dos dramaturgos mais politizados ligados ao Royal (sobretudo Arden, Wesker e Bond nesse primeiro momento) e demais peças de crítica social (incluindo-se aí Arthur Miller e Tennessee Williams).

Ao longo do tempo, outros dramaturgos estadunidenses teriam suas peças montadas no Royal Court. Dentre os mais proeminentes, destaca-se Sam Shepard: *La turista*, em 1969; *The unseen hand*, em 1973; *Geography of a horse dreamer*, *Tooth of crime* e *Action*, todas em 1974; *Curse of the starving class*, em 1977; *Seduced*, em 1980; *The war in heaven* (peça escrita em colaboração com Joseph Chaikin) e *A lie of the mind*, ambas em 1987 e *Simpatico*, em 1995.¹² Outras peças apareceram eventualmente: a adaptação do romance

¹¹ No original: “The visits of the La Mama company in 1967, of Chaikin’s Open Theatre in 1967 and the Bread and Puppet Company in 1969 showed London audiences a forceful theatre launching general attacks against a range of American phenomena (its ad-mass outlooks, its neocolonialism), beside which British fringe companies seemed somewhat parochial.”

¹² Sam Shepard provavelmente foi o dramaturgo estadunidense mais montado pelo Royal Court. A relação

de William Faulkner *Requiem for a nun*, em 1957; *The American dream* e *The death of Bessie Smith*, de Edward Albee, ambas em 1961; *Edmond* em 1985, *Prairie du chien* e *The shawl* em 1986, *Oleanna*, em 1993 e *The old neighborhood* em 1998, todas de David Mamet.

Além do interesse inicial do próprio Devine em trazer Arthur Miller aos britânicos e a posterior parceria com Sam Shepard, evidenciada acima no número de montagens pelo Royal, chama a atenção a ausência de grandes nomes do teatro estadunidense do século XX que escreveram sobretudo nos anos 1930, como Clifford Odets (em que pese que *Waiting for Lefty* (1935) foi uma das peças iniciais do trabalho de Ewan MacColl e Joan Littlewood), Thornton Wilder, Lillian Hellman e Eugene O'Neill, cuja obra data quase desde o início do século. Considerando um dos principais objetivos de Devine, o de fomentar novos dramaturgos, o qual persiste até hoje, tal ausência parece se justificar, pois algumas das peças mais celebradas desses dramaturgos no fim dos anos 1950 já não seriam consideradas contemporâneas.

Por outro lado, diante da miríade de dramaturgos europeus – de Pirandello a Tchekhov, passando por Sartre, Ionesco, Beckett e alguns alemães como Frank Wedekind, Georg Büchner e Brecht –, a ausência de mais nomes estadunidenses sinaliza o quanto os olhos de Devine e os demais diretores associados estavam voltados para o contexto interno e, no máximo, para o que se representava com mais frequência no continente europeu. As peças de tais dramaturgos europeus não necessariamente eram aquelas mais recentes, mas com frequência iam ao encontro do teatro moderno e mais experimental que se buscava, em especial no início do Royal Court, conforme atestam as montagens de domingo à noite (*Sunday nights without decór*) e, posteriormente, no Theatre Upstairs (hoje Jerwood Theatre Upstairs), que tinham exatamente essa proposição de experimentar com peças de pouco apelo comercial, algo a princípio distante do estrondoso sucesso que atingiram nomes como Arthur Miller, Edward Albee ou Tennessee Williams.

Tennessee Williams

Entre os britânicos, Tennessee Williams não era um autor desconhecido e desde o fim dos anos 1940 suas peças chamavam atenção do público e da crítica. A montagem de 1949 de *Um bonde chamado Desejo*, sob direção de Laurence Olivier e com Vivien Leigh no

entre sua obra e o trabalho do Royal parece-nos que ainda está para ser mais investigada, esforço que ultrapassa o escopo deste artigo.

papel de Blanche, havia atraído perceptível controvérsia. David Weinberg salienta que tais peças – outras de Tennessee, mas também aquelas de Arthur Miller – eram consideradas muito provocativas, sendo que *Bonde* recebeu críticas que enfatizavam sua “indecência”. Para os parâmetros britânicos à época, além da crítica mais tradicional e conservadora, tal nível de provocação poderia enfrentar ainda certa perseguição da censura.

Mesmo no pós-guerra, as peças a serem montadas na Grã-Bretanha eram submetidas ao gabinete do Lorde Chamberlain, que, desde o século XVIII, arbitrava sobre as obras, autorizando ou não sua montagem, exigindo cortes ou impedindo que fossem levadas à cena nos teatros convencionais, isto é, no limite, algumas delas eram exibidas em clubes privados, o que dispensava a censura, mas limitava bastante o acesso do público. Weinberg comenta brevemente essa problemática no que se refere à obra de Tennessee:

Tennessee Williams resistiu à imposição de quaisquer cortes e lutou para preservar a integridade de sua peça. Ele alertou que recusaria acatar qualquer censura imposta pelo Lorde Chamberlain. [...] Houve até um esforço para que a peça fosse suspensa por conta de elementos considerados obscenos. Enquanto a primeira produção em Londres de *Um bonde chamado Desejo* teve uma boa temporada e familiarizou o público britânico com a peça mais famosa de Tennessee Williams, não fez muito, porém, para elevar sua reputação com os críticos de teatro britânicos que em geral não reconheciam Williams como um dramaturgo de primeira ordem (Weinberg, 2015, p. 44).¹³

Também a montagem de *Gata em teto de zinco quente* sofreu com as imposições do gabinete. Steve Nicholson (2000, p. 45) menciona que “Mais de 40 cortes específicos foram feitos na peça de Tennessee Williams, mas mais de 20 permaneceram, mesmo depois que o banimento das referências homossexuais foi suspenso”.¹⁴ E mesmo a versão submetida ao gabinete em 1967 recebeu 26 cortes. Para os examinadores, conforme reporta Nicholson (2000, p. 45-46):

A peça sem dúvida pode ser tomada como ‘séria e sincera’. Deturpada tanto quanto à psicologia do Sr. Williams e desagradável e repugnante como são seus personagens superdimensionados... [...] Na minha opinião,

¹³ No original: “Tennessee Williams resisted the imposition of any cuts and fought to preserve the integrity of his play. He warned that he would refuse to yield to any censorship imposed by the Lord Chamberlain. [...] There was even an effort to have the play withdrawn because of elements considered obscene. While the first London production of *A Streetcar Named Desire* had a good run and acquainted the British public with Tennessee Williams’s most famous work it did not do much at the time to enhance his reputation with British theatre critics who generally failed to recognise Williams as a playwright of the first order.”

¹⁴ No original: “Over 40 specific cuts were made to Tennessee Williams’s play, but more than 20 remained even after the ban on homosexual references was lifted.”

o tempo não fez qualquer diferença. As obscenidades notadas no original permanecem obscenidades... Ainda acredito que ele é patologicamente desequilibrado e que possui um inflado senso de sua própria importância.¹⁵

Os comentários dos examinadores, em que pese certo reconhecimento da qualidade artística da obra, reforçam a visão conservadora e moralista do *Establishment* que manteve a censura ao teatro na Grã-Bretanha através do gabinete do Lorde Chamberlain até 1968 quando finalmente o Theatres Act foi aprovado no parlamento e obteve o consentimento monárquico após muita pressão da classe teatral, sobretudo por parte dos dramaturgos ligados ao Royal Court como Edward Bond e John Osborne (com as peças polêmicas *Saved* e *A patriot for me*, respectivamente).

No Royal Court, quatro peças de Tennessee Williams foram aventadas no período inicial sob a direção artística de George Devine. Neville Blond, um dos membros do conselho havia entrado em contato com a Music Corporation of America para adquirir os direitos de *Gata em teto de zinco quente*, peça recente de Tennessee Williams, mas que na opinião do dramaturgo precisava de um teatro maior do que o Royal. Finalmente a peça estreou em 1958 no Comedy Theatre, hoje The Harold Pinter Theatre, já no West End, dirigida por Peter Hall – que àquela altura havia dirigido em Londres *Mourning becomes Electra*, de Eugene O’Neill, e *Camino Real*, de Tennessee Williams.

Outra tentativa frustrada de colocar Tennessee Williams no palco do Royal veio quando Devine começou a ensaiar *The milk train doesn’t stop here any more* em 1965 (a peça havia estreado nos Estados Unidos em 1962).¹⁶ A saúde fragilizada de Devine impediu, contudo, que os ensaios progredissem, a empreitada foi cancelada e o diretor saiu de licença por três meses. No ano seguinte, ele faleceria precocemente aos 55 anos. A peça até hoje é pouco apresentada e, quando montada, não raramente é fulminada pela crítica. Ela inaugura a chamada terceira fase da obra de Tennessee, de maior experimentação formal (com expressões do teatro japonês e do absurdo, por exemplo), mas também relegadas a segundo plano pela crítica, que não ocasionalmente passou a detratar sua obra.

Esses dois exemplos, além de se assemelharem quanto à tentativa fracassada de encenar peças de Tennessee no Royal Court, dão notícia das questões materiais e de

¹⁵ No original: “The play undoubtedly qualifies as ‘serious and sincere’. Twisted as is much of Mr Williams’s psychology and disagreeable and disgusting as are his oversized characters... [...] In my opinion time, time has not made all that difference. The obscenities noted in the original remain obscenities... I still believe him to be pathologically biased and to possess an inflated sense of his own importance.”

¹⁶ Aliás, recentemente (2022), ela foi montada no Charing Cross Theatre, no West End, direção de Robert Chevara.

produção que se davam nos bastidores em relação às tomadas de decisão sobre os rumos artísticos e financeiros da English Stage Company. A busca por uma peça de grande sucesso como *Gata*, de inegável importância e valor, transmitia os ímpetos de membros do conselho que se preocupavam sobretudo com o Royal enquanto empreendimento financeiro, isto é, a escolha de peças, para eles, deveria estar sujeita também às circunstâncias de bilheteria, garantindo o retorno monetário para os envolvidos, apesar de o próprio George Devine receber um módico salário, conforme reporta Roberts.

Na contramão, Devine buscava pautar-se por eleger obras que dialogassem com seu ideário para o Royal: em geral contemporâneas, de valor artístico indiscutível e, sempre que possível, de autores britânicos. Não raro preponderavam peças com crítica social. Desse modo, não surpreende sua escolha por uma peça de Tennessee que se afastava do ideal de dramaturgo cultuado pela mídia e pelo cinema e que demandava maior apuro formal e uma aproximação com a obra menos ditada por motivações de busca por sucessos de bilheteria, angariados muitas vezes pela escalação de estrelas ou pela seleção de peças já largamente celebradas na Broadway ou adaptadas para o cinema.

Nesse contexto, a relação de forças tendeu a favorecer as decisões da linha de trabalho de Devine e seus colaboradores que, das quatro peças consideradas, conseguiu levar duas delas à cena. Tendo em vista que o Royal nos anos 1950 tinha menos de 500 lugares, a montagem de peças em um teatro que seria considerado *off-Broadway* corrobora o ímpeto de Devine e dos diretores associados de promover peças não convencionais e de caráter mais experimental num teatro considerado menor e, até certo ponto, indicam ainda a disposição do conselho em apoiar tais decisões financeiramente controversas, mas que não foram aceitas sem movimentações nos bastidores e tentativas de inserir peças mais tradicionais, clássicos ou de maior apelo comercial.

A primeira das peças de Tennessee levadas ao palco do Royal foi *Orpheus descending*, dirigida em 1959 por Tony Richardson, que à época estava interessado pelo que se fazia nos Estados Unidos. Nessa temporada, montagens importantes de outros dramaturgos estrangeiros se fizeram presentes como Georg Büchner, Pirandello, O'Casey e Ibsen, além dos novos nomes britânicos como N. F. Simpson, Arnold Wesker e John Arden. O diretor de *Orpheus*, Tony Richardson, além de cineasta, foi um dos colaboradores mais próximos de George Devine, tendo dirigido várias produções do Royal Court, incluindo a estreia de *Look back in anger* e de *The entertainer* de John Osborne, estrelada por

Laurence Olivier. Richardson havia levado à cena *As bruxas de Salém* no Royal e uma montagem curta na Broadway de *The milk train doesn't stop here any more*, que, conforme referido, não aconteceu no Royal.

Orpheus descending é resultado da reescrita de *Battle of angels*, de 1939, quinta peça longa de Tennessee e a primeira a ser produzida profissionalmente, conforme prefácio do autor. A nova versão, quase completamente reescrita, estreou em Nova Iorque em 1957 no Martin Beck Theatre, dirigida por Harold Clurman. Na obra, Carol é uma mulher rebelde, que causa o horror da pequena comunidade composta por figuras conservadoras e religiosas. A chegada do jovem Val, bonito e conquistador, causa certo mal-estar e fascinação, em especial para Lady, dona de uma doceria (*confectionery*) e cujo marido se encontra bastante doente. Val é recrutado para trabalhar para ela e acaba perseguido pela comunidade por seu suposto envolvimento com a esposa do xerife. Ao final, sua relação com Lady é revelada e ela, grávida, é assassinada pelo marido.

Apresentando o panorama social de uma pequena comunidade no Sul dos Estados Unidos (são 19 personagens), vê-se no microcosmo o funcionamento de estruturas sociais arcaicas e moralistas mais amplas que se sustentam por meio de figuras de autoridade e poder: a religião e o conservadorismo, que vêm à tona através das alcoviteiras e seu constante monitoramento social, e a violência estatal e privada, figuradas, por exemplo, no poder de mando do xerife e na posse de arma de Jabe, esposo de Lady. Formalmente, a peça se estrutura em três grandes atos, nos quais se verifica a utilização de expedientes que a aproximam do gênero trágico (como o Prólogo que já revela ao espectador a tragédia de Lady, cujo pai foi morto com a participação do marido). Alude-se a isso desde o título, que remete ao mito de Orfeu, com o qual se associa Val, que, em variados momentos, entoa canções com seu violão.

Em sua leitura da peça para a coletânea *The Cambridge companion to Tennessee Williams*, John M. Clum (1999) enfatiza a discussão sobre a sexualidade na peça (algo esperado por conta de sua especialidade), sobretudo em relação ao próprio universo das outras obras de Tennessee. Se, por um lado, os questionamentos advindos de tal perspectiva ampliam o debate sobre sexualidade, gênero e suas representações, por outro, não parecem dialogar diretamente com a ressonância que, em nossa visão, buscava-se no trabalho do Royal com a peça. A título de exemplo, questiona o estudioso:

Por que mudar do homoerotismo das histórias para a heterossexualidade de *Orpheus descending*? Poder-se-ia argumentar que isso é Williams apresentando o que ele acha que seu público vai tolerar, mas havia referências a homossexualidade por toda a altamente bem-sucedida *Gata em teto de zinco quente*. [...] O mundo de *Orpheus descending*, como o de *Suddenly last summer*, é de mulheres poderosas e homens sexualmente ambivalentes (Clum, 1999, p. 139-140).¹⁷

A apresentação teórica da peça para leitores britânicos propõe reflexões das mais prementes em se tratando da representação da liberdade sexual, dos papéis de gênero (como com a personagem Carol) e da figuração da homossexualidade nessa e em outras obras de Tennessee. No que se refere ao interesse do Royal Court, Richardson e Devine, é possível aventar que as questões de fundo de desvelamento de estruturas sociais e econômicas podem ter sido mais preponderantes na escolha pela peça. Apesar de seus elementos trágicos, e, portanto, mais “universalizantes”, esta finca com bastante firmeza as questões internas estadunidenses, algumas delas nem mencionadas aqui, como a racial, ou aquelas mais explicitamente econômicas, já que Val/Orpheu é um vagabundo sem perspectivas e que encontra Lady, exatamente uma futura proprietária, quando da possivelmente esperada morte do marido doente.

O papel cumprido pelas personagens de Carol e Val, que destoam da norma social, parece ser um dos elementos que podem ter sido fulcrais para o desejo de levar esse Tennessee Williams para o palco do Royal. Val, enquanto alegoria da arte ou de um impulso libertário, exerce fascínio sobre membros da pequena cidade, que se veem assustados pela rebeldia e beleza do jovem, ao mesmo tempo que desafiados pela sua atração a romper os limites da moralidade ditada pelas estruturas religiosas e sociais tradicionais. Um dos aspectos do fim trágico da personagem parece advir justamente desse tipo de contato com Vee, a esposa do xerife. O recurso do forasteiro que adentra o espaço físico e moral de uma comunidade – que percebemos na historiografia teatral de modo exemplar no dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (*Antes do sol nascer* (1889), *Os tecelões* (1892) – cf. Szondi, 2011, p. 68-72) – se imiscui com a forma da tragédia, enfatizando a tensão entre forças de manutenção de um sistema social e ideológico estabelecido e forças de subversão e erosão dessa mesma estrutura. Pode-se argumentar

¹⁷ No original: “Why the move from the homoerotics of the stories to the heterosexuality of *Orpheus Descending*? One could make a case that this is Williams presenting what he thinks his audience will tolerate, but there were references to homosexuality all through the highly successful *Cat on a Hot Tin Roof*. [...] The world of *Orpheus Descending*, like that of *Suddenly Last Summer*, is one of powerful women and sexually ambivalent men.”

que tal tensão pode ser percebida inclusive na sociedade britânica à época, ou seja, entre a forma de governo monárquica e o mundo moderno do pós-guerra, por exemplo, e, na microesfera do teatro, entre os autores do período da guerra no West End e a vozes emergentes no Royal.

A outra obra de Tennessee Williams montada pelo Royal Court foi *Period of adjustment*, em 1962, dirigida por Roger Graef. Peça de 1957, estreou na Broadway em 1960 e teve uma adaptação para o cinema em 1962 (mesmo ano da montagem no Court) com o mesmo diretor da produção teatral estadunidense, George Roy Hill. Conforme aponta Roberts, da temporada bastante diversa - que incluía Shakespeare, Edward Bond, Osborne, Brecht e Beckett, por exemplo - somente *Period* e *Chips with everything*, do britânico Arnold Wesker, obtiveram sucesso financeiro (*Period* obteve 66% de bilheteria para um total de 29 performances), tendo sido transferidas para o West End (a de Tennessee, para o grande Wyndham's Theatre).

A peça, também em três atos, trata de dois amigos que lutaram na guerra da Coreia, um recém-casado, George, e o outro recém-divorciado, Ralph. As sequelas da guerra se fazem presentes nos tremores de George, possivelmente um estresse pós-traumático, e ele deseja ter o amigo como sócio de um negócio de criação de gado. A esposa de George, Isabel, é uma jovem do interior desiludida com o esposo, tendo abandonado sua futura profissão de enfermeira para se casar. Sem ter consumado o casamento, viaja com ele para o encontro com Ralph, cujo casamento está em crise. No terceiro ato, os sogros ricos que motivaram o casamento de Ralph com Dorothea, uma jovem supostamente afetada por "problemas psicológicos" no passado, aparecem para coletar as coisas da filha, mas, ao final, os dois casais fazem as pazes.

De estrutura aparentemente mais tradicional do que *Orpheus*, *Period of adjustment* parece colocar em cena certa carpintaria teatral, muito ligada ao teatro estadunidense: uma peça de fino acabamento, com final mais acomodativo, retratando a vida numa típica cidade do interior dos Estados Unidos. Porém, não se abre mão de momentos de crítica, distribuídos com destreza por dentre o diálogo vigoroso cimentado sobre tópicos e elementos familiares ao público estadunidense. A busca dos dois amigos pelo "Sonho Americano", heróis "merecedores" por terem combatido em guerras e sofrido as agruras de seus desdobramentos, se encontra em foco, bem como o ideal de uma sociedade patriarcal em que o homem constrói seu "império" individual de sucesso. Os "desvios" no

caminho, como os tremores de George ou o filho “afeminado” de Ralph, parecem atestar, porém, a discrepância entre o prometido aos heróis de guerra e os limites impostos pelas circunstâncias à realização do *self-made man*. Dentre tais limites, a impossibilidade de George receber compensação por sua condição após a guerra chama a atenção, conforme o relato de Isabel:¹⁸

[...] ele tinha ido para o Barnes em vez do Hospital dos Veteranos [de guerra] porque no Hospital dos Veteranos não puderam descobrir nenhuma causa física para o tremor e ele pensou que disseram que não havia nenhuma causa física para evitar pagar a compensação por deficiência física! [...] Claro que no Barnes ele teve o mesmo diagnóstico, ou falta de diagnóstico, que teve no Hospital dos Veteranos na Coreia e no Texas e em outros lugares, nenhuma base física para o tremor, saúde física perfeita, sugeriram – psiquiatria para ele! (Williams, 1961, p. 14).¹⁹

Digna de nota é a referência esparsa, mas fundamental, não só às guerras anteriores, mas especialmente à guerra na Coreia. Esta, a despeito dos conflitos locais entre o Norte e o Sul, adquiriu dimensões maiores por envolver potências com interesses na região, como China, União Soviética e Estados Unidos, que enviaram contingentes expressivos para o território coreano em um dos vários momentos de medição de forças militares da Guerra Fria. No nível da peça, os dois homens são heróis de guerra com sequelas das “setenta e duas missões aéreas na Coreia” (Williams, 1976, p. 76); não obstante, no âmbito maior, o saldo dessas guerras é bem mais sangrento e, parece-nos, nada heroico, conforme nos aponta o historiador britânico Eric Hobsbawm (2005, p. 421):

A Guerra da Coreia, de 1950-3, cujos mortos foram estimados entre 3 e 4 milhões (em um país de 30 milhões) (Halliday & Cumings, 1988, p. 200-1), e os trinta anos de guerras do Vietnã (1945-75) foram de longe as maiores guerras, e as únicas em que as próprias forças americanas se envolveram diretamente em grande escala. Em cada uma delas, cerca de 50 mil americanos foram mortos.

Em se tratando de reputação teatral, talvez atraia curiosidade ou inspire surpresa o fato de que o que veio à cena no Royal Court foi “outro” Tennessee Williams, não aquele do sucesso retumbante da Broadway ou dos clássicos filmes com estrelas de Hollywood.

¹⁸ O excerto é de nossa tradução, já que a peça não tem tradução publicada em português.

¹⁹ No original: “[...] he had gone in Barnes instead of the Veterans Hospital because in the Veterans Hospital they couldn’t discover any physical cause of this tremor and he thought they just said there wasn’t any physical cause in order to avoid having to pay him a physical disability – compensation! [...] Of course at Barnes he got the same diagnosis, or lack of diagnosis, that he’d gotten at the Vets Hospital in Korea and Texas and elsewhere, no physical bases for the tremor, perfect physical health, suggested – psychiatry to him!”

Essas peças, *Orpheus descending* e *Period of adjustment*, apesar de conterem elementos e tópicos muito presentes em outras obras de Tennessee, apresentam outras facetas do dramaturgo que, para certa fatia da crítica, a partir desse período estaria em decadência. O tamanho do Royal Court e a especificidade de seu projeto dramaturgico poderiam, inclusive, sustentar essa visão, de que não se tratava mais do “grande Tennessee”. O teor de crítica social e certo experimentalismo na forma – especialmente em *Orpheus* – justificam, em nossa perspectiva, o apelo que essas obras emanavam para o Royal e que possibilitaram o encontro, por meio de peças não óbvias, entre um grande marco da dramaturgia estadunidense e uma inescapável referência da encenação moderna britânica.

Para a historiografia teatral britânica e, em especial sobre o Royal, a abordagem do tema aqui aventado parece apontar para as dificuldades enfrentadas por um teatro com um projeto dramaturgico mais delineado, voltado a revelar novos autores e fomentar o teatro moderno britânico, mas que, para sobreviver, também considerou investir em peças de sucesso de grandes nomes estrangeiros. No caso de Tennessee, tal ímpeto, talvez quase estratégico, possibilitava dar conhecimento ao público de obras menos comerciais e que se alinhavam a visões de crítica social (inclusive ao próprio moralismo e belicismo britânicos) e de desafio formal, as quais passaram a denotar e distinguir o Royal dentre os grandes teatros do pós-guerra, como o National Theatre e a Royal Shakespeare Company. Nesse sentido, pode-se afinal argumentar que o Royal Court estava de certo modo revelando um novo autor também: o Tennessee Williams muitas vezes rejeitado pela crítica e das peças menos conhecidas do grande público estadunidense e britânico.

Considerações finais

A despeito do compartilhamento da língua e de uma pregressa relação metrópole/colônia, Grã-Bretanha e Estados Unidos tiveram percursos muito distintos quanto à sua história de escrita dramaturgica e produção teatral. Houve, em contrapartida, muitas semelhanças: o funcionamento do West End, em vários aspectos, se assemelha aos modos de produção em vigor na Broadway. Antes do estabelecimento de um sistema de financiamento público via Arts Council em meados do século XX e, ainda hoje em vigor, a maior parte do teatro que se fazia na Grã-Bretanha pautava-se justamente pela

determinação da bilheteria (o que retroativamente muitas vezes implicava a escrita de peças de maior apelo comercial), *modus operandi* predominante no contexto estadunidense.

O interesse de membros do conselho do Royal – bem como dos grandes produtores do West End – por obras de sucesso nos Estados Unidos justificava-se assim sob essas bases: a possibilidade de um razoável retorno financeiro e, no nível dos atores e diretores, a oportunidade de papéis memoráveis (muitas vezes dados às já conhecidas estrelas do teatro) e de dirigir obras de reconhecido fôlego e apreço internacional, respectivamente. Para os diretores do Royal, todavia, o interesse em obras que dialogassem com o projeto dramático em desenvolvimento levou à preferência por peças muitas vezes de menor potencial financeiro, mas que ressoavam desafios formais e questões importantes para o tipo de renovação em curso no teatro britânico naquele momento, no qual, inquestionavelmente, o Royal cumpria papel central.

Com este artigo, verificou-se uma escassez de trabalhos que tratem da aproximação entre a obra de Tennessee Williams e o teatro britânico – em que pese exemplos como o texto de Michael Paller sobre a relação entre Williams e Harold Pinter, publicado na obra *Tennessee Williams and Europe* (2014), infelizmente de difícil acesso. Percebe-se tal exiguidade para dramaturgos da mesma estatura de Tennessee e outros grupos estadunidenses, como o referido Bread and Puppet. Apesar de suas limitações, buscou-se preencher minimamente essa lacuna no que se refere a um dos mais importantes dramaturgos estadunidenses e o interesse na Grã-Bretanha pela sua obra, uma entre relativamente poucas estadunidenses encenadas em décadas pelo Royal Court Theatre, palco ímpar na configuração do teatro moderno britânico. Espera-se que este trabalho possa quiçá suscitar ainda outras pesquisas historiográficas e analítico-interpretativas que se debruçam sobre a relação entre essas dramaturgias e teatros, contemplando figuras de relevo, como Arthur Miller, Tennessee Williams, aqui brevemente abordado, a companhia Bread and Puppet e Sam Shepard.

Referências

CLUM, John. M. The sacrificial stud and the fugitive female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending*, and *Sweet Bird of Youth*. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.) **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- DONNELLY, Mark. **Sixties Britain: culture, society, and politics**. Harlow: Pearson, 2005.
- ELSOM, John. **Post-war British theatre**. London: Routledge & Kegan Paul, 1976.
- FINDLATER, Richard (Ed.). **At the Royal Court: 25 Years of the English Stage Company**. Derbyshire: Amber Lane Press, 1981.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ILARI, Mayumi Denise Senoi. **Teatro político e contestação no mundo globalizado: o Bread & Puppet Theater na sociedade de consumo**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2010.
- LITTLE, Ruth; MCLAUGHLIN, Emily. **The Royal Court Theatre inside out**. London: Oberon Books, 2012.
- NICHOLSON, Steve. Foreign drama and the Lord Chamberlain in the 1950s. In: SHELLARD, Dominic (Ed.). **British Theatre in the 1950s**. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.
- REBELLATO, Dan. **1956 and All That: the making of modern British drama**. London: Routledge, 1999.
- ROBERTS, Philip. **The Royal Court Theatre and the modern stage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SHELLARD, Dominic. 1950-54: Was it a cultural wasteland? In: SHELLARD, Dominic (Ed.). **British theatre in the 1950s**. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Bread and Puppet Theatre**. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1166831/bread-and-puppet-theatre-poster-unknown/>. Acesso em: 03 out. 2023.
- WEINBERG, David. **American influence on the alternative theatre movement in Britain 1956-1980**. 323 f. 2015. Tese – Kingston University London. School of Performance and Screen Studies, Faculty of Arts and Social Sciences. London, 2015.
- WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending**. London: Secker & Warburg, 1958.
- WILLIAMS, Tennessee. **Period of adjustment**. London: Secker & Warburg, 1961.

Submetido em: 14 out. 2023

Aprovado em: 30 nov. 2023



As primeiras produções das peças de Tennessee Williams em São Paulo

The first productions of Tennessee Williams' plays in São Paulo

David Medeiros Neves¹

Resumo

Este artigo apresenta e descreve as circunstâncias das montagens das primeiras estreias das peças de Tennessee Williams no contexto teatral de São Paulo entre 1948 e 1964. Por meio de uma investigação abrangente em diversas fontes acadêmicas e históricas, ao descrever a ficha técnica, a recepção e a importância do espetáculo no cenário da cidade, destaca-se o papel crucial desempenhado por essas produções na revitalização do teatro paulistano. As montagens não apenas contribuíram para o avanço do teatro moderno brasileiro, mas também foram fundamentais na consolidação das carreiras de diversos artistas que se tornaram figuras-chave na história do teatro no país. Essa influência se manifestou no sucesso das peças em si, mas também na maneira como impactaram a estética teatral e a narrativa dramática da época. Sendo assim, este estudo lança luz sobre a duradoura importância do trabalho de Tennessee Williams no contexto teatral brasileiro.

Palavras-chave: Teatro norte-americano; Teatro brasileiro; Renovação do teatro paulistano.

Abstract

This article presents and describes the circumstances surrounding the production of the first premieres of Tennessee Williams' plays in the theatrical context of São Paulo between 1948 and 1964. Through a comprehensive investigation into various academic and historical sources, describing the technical details, reception, and the importance of the show in the city's scene, the crucial role played by these productions in the revitalization of São Paulo's theater stands out. The productions not only contributed to the advancement of modern Brazilian theater but were also fundamental in consolidating the careers of several artists who became key figures in the history of theater in the country. This influence manifested itself not only in the success of the plays themselves but also in the way they impacted the theatrical aesthetics and dramatic narrative of the time. Therefore, this study sheds light on the lasting importance of Tennessee Williams' work in the Brazilian theatrical context.

Keywords: American theater; Brazilian theater; São Paulo theater renewal.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: coisasinumeras@yahoo.com.br.

Introdução

Tennessee Williams [1911-1983] tem a primeira grande repercussão de seu trabalho como dramaturgo com a estreia na Broadway de *The glass menagerie* [*O zoológico de vidro*, 1945]. Dois anos depois estreia *A streetcar named Desire* [*Um bonde chamado Desejo*, 1947] no famoso circuito e o nome do dramaturgo é consolidado nos Estados Unidos e internacionalmente. Não demoraria para que sua dramaturgia aportasse no Brasil, o que aconteceu poucos meses após essa última estreia. Neste artigo, traremos um breve panorama das primeiras estreias das peças de Williams no âmbito da renovação no teatro paulistano, entre 1948 e 1964.

Para construção desse panorama, fez-se necessário, além de publicações acadêmicas e biográficas ligadas à historiografia do teatro brasileiro e estadunidense no Brasil, também da consulta a periódicos, visto que muitas das datas e detalhes das montagens das quais tratamos estão disponíveis em jornais, repositórios e arquivos referentes ao teatro brasileiro e dos Estados Unidos.

Dramaturgos estadunidenses no Brasil

Os grupos de teatro amadores nos Estados Unidos, como o *The Provincetown Players*, do qual Eugene O'Neill [1888-1953] era membro, seriam responsáveis por abrir caminho para o teatro moderno na Broadway. O que trazia a esse circuito, de gênese estritamente comercial, a possibilidade de encenar textos de dramaturgos como Henrik Ibsen [1828-1906] e Anton Tchekhov [1860-1904] e, em seguida, da própria dramaturgia moderna estadunidense, que, naquele contexto, serviria como plataforma para discussão de temas sociais latentes naquele país. As peças de O'Neill, conquistando espaço nesse território, abririam o caminho para dramaturgos do imediato segundo pós-Guerra, como Tennessee Williams.

A dramaturgia moderna estadunidense chega ao Brasil através dos palcos do Rio de Janeiro, então principal praça teatral do país. Como nos Estados Unidos, a partir de grupos amadores. No âmbito do teatro na capital paulista: dos amadores, destacamos a ação do Grupo de Teatro Experimental [GTE], fundado em 1942 por Alfredo Mesquita [1907-1986], responsável pela primeira montagem de Williams no teatro paulistano. A

partir dela, muitos outros dramaturgos modernos estadunidenses tomariam os palcos dos teatros de pequenas dimensões, que começavam a se estabelecer na região central da cidade.

Em 1937, Jayme Costa [1897-1967] produziu *Anna Christie* [1921], de O'Neill, com direção de Eduardo Vieira (Enciclopédia, 2023b), que havia estreado na Broadway quinze anos antes (IBDB, 2023b). O dramaturgo estadunidense só ganharia projeção em nosso meio com as montagens de *O imperador Jones* [*The emperor Jones*, 1920], em 1945, e *Todos os filhos de Deus têm asas* [*All God's chillun got wings*, 1924], em 1946, ambas produções do Teatro Experimental do Negro [TEN], dirigido por Abdias do Nascimento [1914-2011] (Enciclopédia, 2023e; 2023f). Nesse ano de 1946, *Desejo* [*Desire under the elms*, 1924] seria apresentada em São Paulo por Os V Comediantes, direção de Miroel Silveira [1914-1988], fazendo de O'Neill o primeiro dramaturgo estadunidense montado nos teatros de São Paulo (Enciclopédia, 2023c).

Em 1948, dois anos depois das montagens de O'Neill no Rio e em São Paulo, registrou-se uma ampliação da presença do teatro moderno estadunidense em nosso meio. Além da estreia de *Estrada do tabaco* [*Tobacco road*, 1932], de Jack Kirkland [1902-1969], em maio daquele ano, no Teatro Fênix, com direção de Ruggero Jacobbi e produção do Teatro Popular de Arte [TPA] (Enciclopédia, 2023d), teríamos duas estreias de peças de Williams: em junho, *Uma rua chamada pecado*, o primeiro título brasileiro para *Streetcar* e, em agosto, *À margem da vida* [título então de *The glass menagerie*].

Nascido em 23 de junho

Uma rua chamada pecado, dirigida por Ziembinski [1908-1978], estreou em 23 de junho de 1948 no palco do Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro (Enciclopédia, 2023h), ficando em cartaz “até 05 de setembro de 1948, contabilizando 100 apresentações” (Oliveira, 2020, p. 59). Segundo o pesquisador Rafael Francisco Fonseca de Oliveira, isso foi possível “em menos de três meses de cartaz, pois eram efetuadas duas apresentações nas sextas-feiras, fins de semanas e feriados” (Oliveira, 2020, p. 65). Oliveira registra que Ziembinski já tendo dirigido *Desejo*, de O'Neill, aceitou o convite de fazer o mesmo com *Uma rua chamada pecado*, dividindo, assim como na Broadway, “as onze cenas da peça em três atos” (Oliveira, 2020, p. 66).

O quarteto dos personagens em destaque na peça, Blanche DuBois, Stella, Stanley Kowalski e Mitch, foi interpretado respectivamente por Henriette Morineau, Flora May, Graça Mello e Ambrósio Fregolente (Enciclopédia, 2023h). Henriette Morineau [1908-1990], a primeira Blanche brasileira, foi inserida por Décio de Almeida Prado [1917-2000] na historiografia teatral do país como quem deu a “conhecer o teatro americano de pós-guerra, encenando *A Street Named Desire*, de Tennessee Williams, sob o título julgado mais provocante, de *Uma rua chamada pecado*” (Prado, 2009, p. 42). Vemos aqui que Prado havia registrado o nome da peça de modo diverso do original, com o fim talvez, como foi notado por Luis Marcio Arnaut de Toledo, de “validar o título reiterado por Mme. Morineau” (Toledo, 2019, p. 21).

Carlos Lage, tradutor da peça, adaptou o título e o nome de personagens: “Stanley Kowalski passou a ser Roberto Kowolsky; e, Hubbel, o sobrenome de Steve e Eunice, foi modificado para Gunter” (Oliveira, 2020, p. 60). Segundo Oliveira (2020), a mudança do título pode ter se dado com o intento de evitar o pagamento dos direitos autorais. Desse modo, acredita-se que essa montagem de estreia de Williams no Brasil tenha sido uma adaptação. Além disso, parece digno de nota o tempo curto entre a estreia da peça na Broadway, dezembro de 1947 (IBDB, 2023a) e a dessa montagem no Brasil, apenas seis meses de diferença. Essa brevidade faria dessa produção a segunda estreia de *Streetcar* fora dos Estados Unidos. Oficialmente, a primeira foi a do “diretor cubano Modesto Centeno no palco do Patronato del Teatro’s Salia Talia em Havana em julho de 1948” (Oliveira, 2020, p. 60).

As produções das peças de Williams na renovação do teatro paulistano

Os amadores estadunidenses tiveram à sua disposição os Little Theatres, em Nova Iorque, para a encenação de textos da dramaturgia moderna, como havia sido o caso de O’Neill com o The Provincetown Players.

Os Little Theatres exerceram um papel fundamental no desenvolvimento do teatro moderno nos Estados Unidos, nos idos dos anos 1910 e 1920. Ofereceram um espaço para experimentação teatral, permitindo que diretores e atores explorassem novas formas de expressão e rompessem com as convenções tradicionais. Muitos desses pequenos teatros se concentraram em produzir peças de dramaturgos estadunidenses de então; abordando

amplamente temas sociais, culturais e políticos. Muitos artistas que iniciaram nesses teatrinhos migrariam para o teatro profissional, contribuindo para a transformação do cenário teatral nos EUA.

Em São Paulo, os amadores paulistas, diferente das experiências dos amadores dos EUA nos Little Theatres, encontraram na cidade poucas opções de casas teatrais. Sábado Magaldi e Maria Thereza Vargas registram que

não existiam na cidade ainda salas menores, como o TBC [Teatro Brasileiro de Comédia], adequadas para as demandas da dramaturgia moderna e dos remanescentes, o Municipal, principal palco da cidade, não só era locado também para eventos sociais, restringindo o uso do espaço pelos amadores (Magaldi; Vargas, 2000, p. 187).

O TBC, inaugurado em outubro de 1948, estabelece um novo paradigma no teatro brasileiro. Diferente dos grandes teatros de antes, ele é um teatro de 320 lugares, adequado para a dramaturgia moderna, uma vez que o público ficava mais perto dos atores e teria uma interação maior com o texto. Esse espaço, assim como os Little Theatres nos Estados Unidos, pensado inicialmente como o espaço para projeção dos amadores paulistas, transformara-se, em pouco tempo, uma instituição fomentadora da renovação do teatro paulistano, e, por consequência o brasileiro, servindo de paradigma para a constituição de outros espaços, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina.

Um ano antes da inauguração do TBC, Alfredo Mesquita fizera uma viagem aos Estados Unidos, em que assistiu *The glass menagerie*. Marta Goés registra que ele “assistira em Boston, em companhia de Caio Caiuby e outros amigos, à peça de um jovem dramaturgo americano que fizera sensação no ano anterior” (Goés, 2007, p. 193). Em seu artigo, no jornal *O Estado de São Paulo*, Mesquita destaca que assistiria, pela primeira vez uma peça de Williams

Sabíamos do sucesso obtido pelo drama, em Nova York, onde já não estava em cartaz. No momento, era levada em Boston por atores secundários. O que não impediu que nos causasse forte e estranha impressão. Saímos do teatro abalados, um tanto confusos, não sabendo ao certo dar nossa opinião sobre o que acabáramos de assistir. Logo no dia seguinte comprei a brochura, que não li (Mesquita, 1983, p. 8).

Além da informação de Marta Goés e o relato no suplemento supracitado, tivemos acesso a um diário de viagem de Alfredo Mesquita, disponível em seu acervo particular, sob guarda do Arquivo Histórico do Estado de São Paulo, em que registra suas impressões

sobre *The glass menagerie*. O registro data de 22 de março de 1947:

Peça estranha que tenta criar uma atmosfera [...] oscilando entre a Comédia e o Drama. A gente espera, espera e a coisa não vem. Em todo o caso, 'tentou', já é mais do que as outras que tenho visto [...] Fez grande sucesso na Broadway. Atores fracos, sobretudo a velha, afamada no entanto (Mesquita, 1947).

De acordo com os registros disponíveis no *Boston Globe*, e, considerando a data do registro de viagem de Mesquita, entendemos que assistira à montagem que esteve em cartaz no Plymouth Theatre, entre 24 de fevereiro a 16 de março daquele ano (Boston, 2023). Essa montagem, em *tournee* nacional, teve a mesma produção e direção da que havia estreado na Broadway, em 1945: respectivamente Eddie Dowling e Louis J. Singer/Eddie Dowling e Margo Jones. Apesar de já não contar com o elenco original, Amanda fora interpretada por Pauline Lord [1890-1950], que gozava de bastante prestígio na Broadway. Havia sido ela que protagonizara a montagem de estreia de *Anna Christie*, de O'Neill, nos Estados Unidos.

A estranheza causada pela peça de Williams moveu Alfredo Mesquita a adquirir uma brochura da peça,² que marcaria então o início de um contato longo de Williams com o teatro paulistano. Uma das razões para a escolha dessa montagem para a peça do GTE, que levantaria fundos para a construção do TBC, parece expressa em outro excerto de seu depoimento em *O Estado de São Paulo*:

No dia de minha chegada à Santos - voltava no vapor, a boa amiga Marina Freire, elemento efficientíssimo e entusiasta do nosso Grupo de Teatro Experimental, esperava-me no cais. Da amurada do navio, mal atracado gritei-lhe: 'Trago uma peça com um ótimo papel para você! O de Amanda Wingfield, que ela veio, de fato, a interpretar. [...] Tennessee Williams. Não conhecia. Sua glória incipiente ainda não tinha atingido o Brasil (Mesquita, 1983, p. 8).

Esse desconhecimento sobre a dramaturgia de Williams no Brasil é reiterado por Maria Silvia Betti, que registra:

o nome de Tennessee Williams era, então desconhecido no Brasil, e a leitura do original de 'À Margem da Vida', recém trazido por Alfredo Mesquita dos Estados Unidos não deixou de causar certa estranheza, pela 'novidade' e sua estrutura narrativa e lírica, na própria Nydia Licia... (Betti, 2012, p. 12).

² Acreditamos que por brochura, Mesquita se refira à *acting edition* [versão utilizada na montagem] da peça, que havia sido publicada na época pelo *Dramatists Plays Services*. Essas publicações refletem o texto assim como encenado no palco, mas não o anseio original do dramaturgo.

Em uma outra parte do depoimento ao jornal, Mesquita nos fala da tradução:

Mal chegado a São Paulo, aberto o caixote de livros nova-iorquinos, separei a brochura do jovem comediógrafo, entregando-a à minha irmã, Esther Mesquita, habitual tradutora do Grupo de Teatro Experimental [...] com seu dom especial para a tradução, o cuidado minucioso que a caracterizava, começou o seu trabalho. E logo se encantou com a peça. Achava-a belíssima. Apenas o título original 'The Glass Menagerie (O Zoológico de Vidro)' parecia-lhe de difícil, senão de impossível, tradução. Sugeriu 'À margem da vida', expressão usada pelo próprio Tom Wingfield para definir a maneira de viver da sua infeliz família (Mesquita, 1983, p. 9).

Partimos nas próximas linhas para uma descrição das montagens das peças de Williams, muitas delas estreias nacionais, no âmbito da renovação do teatro paulistano, entre 1948, inauguração do TBC, e 1964, instauração do Golpe Civil-Militar.

À margem da vida [The glass menagerie, 1945]

Segundo *O Estado de São Paulo* de 1948, a estreia de *À margem da vida* se deu no dia 10 de agosto daquele ano. A nota no periódico fala da exitosa venda de bilhetes para a apresentação da peça pelo "Grupo de Teatro Experimental, no dia 10 do corrente, às 21 horas, no Teatro Municipal" (*O Estado*, 1948, p. 6). A partir do depoimento de Nydia Licia, temos uma perspectiva de como se deu essa estreia, que representava não só o caminho da transição do GTE do Municipal para o TBC, mas também a agência do texto de Williams na renovação do teatro paulistano. Ela nos informa que *À margem da vida*

estreu no Teatro Municipal diante de uma plateia lotada que nos recebeu muito bem. Foi reprisada em outro dia, também com boa lotação. No programa do espetáculo aparecia, pela primeira vez, o logotipo TBC, já que a renda reverteria para as obras de reforma do futuro teatro. Quase ninguém na plateia sabia o que essas três letras significavam; houve até quem achasse tratar-se de uma apresentação em benefício de algum sanatório de tuberculosos. [...] A peça causou um impacto muito grande, não só pelo texto moderníssimo, mas também pelas interpretações. Os críticos, todos, a consideraram a maior direção de Alfredo Mesquita (Licia, 2007, p. 35-36).

A produção dirigida por Alfredo Mesquita teve atuações de Marina Freire, como Amanda Wingfield, como já mencionado, Abilio Pereira de Almeida [1906-1977], também produtor e dramaturgo, como Tom, Nydia Licia, como Laura Wingfield e, finalmente, Caio Caiuby, que havia visto a peça com Mesquita nos Estados Unidos, como Jim

O'Connor (Enciclopédia, 2023a).

O TBC, idealizado por Franco Zampari [1898-1966] como palco para os amadores paulistas, inseriu *À margem da vida* em sua programação de inauguração. Foram 22 apresentações, iniciadas em 11 de novembro de 1948, com o mesmo elenco do Municipal, com um público de “mais de três mil e quinhentos espectadores” (Guzik, 1986, p. 17-18). Essa repercussão, segundo o pesquisador, deu-se pela “qualidade do texto de Tennessee Williams, somada à cuidadosa produção” (Guzik, 1986, p. 18).

Diferente do Municipal de São Paulo, o TBC oferecia à dramaturgia estadunidense um espaço mais intimista, com 320 lugares. Décio de Almeida Prado comenta em uma de suas críticas que então “livre do Municipal, que lhe roubava parte da voz e grande parte do jogo cênico, pôde Marina Freire Franco demonstrar que tem em Amanda Wingfield realmente um grande papel, à altura das melhores do teatro nacional” (Prado, 1948, p. 8).

Dentro do escopo temporal proposto haveria ainda duas outras montagens da peça, ambas pelo Teatro de Arena de São Paulo. A primeira em 1955, ano de inauguração do espaço na Rua Teodoro Baima, e em 1958, ano em que aconteceram os Seminários de Dramaturgia, conduzidos por Augusto Boal [1931-2009], que voltara recentemente dos Estados Unidos. A primeira dessas montagens se dá em um momento em que o Arena começara “a firmar-se como a vanguarda do teatro brasileiro” (Basbaum, 2009, p. 67). A estreia dessa montagem se deu em 25 de outubro de 1955, com direção de José Marques da Costa: no elenco estavam Barbara Fazio, Fábio Cardoso, Floramy Pinheiro e Jorge Fischer Jr. A segunda, em 1958, com direção de José Renato (1926-2011), teve no elenco Lélia Abramo, Miriam Mehler, Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis (Basbaum, 2009, p. 66).

A relação da dramaturgia de Williams com o Arena se estabeleceu já na Escola de Arte Dramática de São Paulo [EAD], inaugurada em 1947, que viria a formar José Renato e outros colegas que fundaram o Arena. Ela incorporara no currículo a dramaturgia estadunidense, incluindo peças de Williams, longas e em um ato. A própria companhia, que viria a se constituir em 1953, se estabeleceu com a montagem de uma peça em um ato de Williams, *O demorado adeus* [*The long goodbye*, c. 1940].

A dramaturgia de Williams já havia demonstrado afinidade com o espaço em arena nos Estados Unidos. Margo Jones havia dirigido peças de Williams “nessa modalidade de palco, no Theatre'47, em Dallas [o] que contribuiu amplamente para que o trabalho de Tennessee se tornasse conhecido no país” (Betti, 2017, p. 14-15). Além disso, a excelente

recepção da segunda montagem de *Summer and smoke* [*O verão e a fumaça*, em tradução literal, 1948], no *Circle in the Square*, de Nova Iorque, contrastava com a má acolhida do texto em sua estreia, na Broadway, cinco anos antes.

Um outro fator, que ligou automaticamente a dramaturgia de Williams ao Teatro de Arena de São Paulo foi o econômico. Nesse tipo de espaço, era possível fazer produções com menor investimento: “além de mais econômicas quanto aos custos de produção, as encenações em arena eram compatíveis com um repertório amplo e eclético que ia dos clássicos aos modernos” (Basbaum, 2009, p. 52).

***O anjo de pedra* [Summer and smoke, 1948]**

O anjo de pedra foi a primeira montagem profissional de um texto de Williams no TBC. Teve direção de Luciano Salce, um dos diretores trazidos da Itália para o TBC por Zampari, tendo Sérgio Cardoso [1925-1972] como seu assistente. No elenco, Cacilda Becker [1921-1969], a primeira Alma Winemiller brasileira, o próprio Sérgio Cardoso como John Buchanan Jr., Cleyde Yáconis como Nelly e Nydia Licia como Rosa Gonzalez. Também no elenco, Elizabeth Henreid, Frank Hollander, Fredi Kleeman, Glauco de Divitis, Joseph Guerreiro, Margot Police, Marina Freire, que havia interpretado Amanda Wingfield na estreia de um texto de Williams no Brasil, Maurício Barroso, Neli Patrício, Raquel Moacyr, Rui Afonso, Sérgio Cardoso, Victor Merinov e Waldemar Wey (Correio, 1950). A tradução foi de Raimundo Magalhães Jr. Nydia Licia registra que ele

mal ouvia falar que uma peça tinha estreado na Broadway, logo pedia os direitos de tradução. Acontece que ninguém consegue traduzir tantos textos ao mesmo tempo, por isso ele incumbia do trabalho algum jovem aspirante a jornalista, que mal entendia inglês. O resultado foi uma tradução completamente maluca. Ruy Affonso e eu refizemos o texto quase inteiro (Licia, 2007, p. 174).

Desse modo, vemos que a primeira tradução desse texto de Williams tivera uma contribuição substancial de Nydia Licia, que foi além de sua presença no palco.

O espetáculo teve sua estreia em 16 de agosto de 1950. Essa primeira montagem brasileira do texto somou 89 apresentações (Programa, 1959, p. 29). Guzik indica as razões do TBC montar essa peça que, diferente de *The glass menagerie* e *Streetcar*, não obtivera êxito de crítica e público na primeira montagem na Broadway:

Ao montar Williams, o teatro já mostrava decidida preferências pelas peças capazes de aumentar os investimentos dos produtores na bilheteria; a notícia do êxito no estrangeiro seria elemento decisivo na escolha de muitos títulos que integrariam o repertório da casa. Mas *O anjo de pedra* não veio assim respaldado; parece ter chegado ao palco pela confiança de Salce no texto e pela urgência de se dar a Cacilda uma personagem de qualidade. [...] Alma Winemiller [...] parecia ter estrutura suficiente para que a jovem atriz de vinte e oito anos mostrasse a segurança de um crescente talento como primeira figura feminina da casa (Guzik, 1986, p. 43).

O anjo de pedra seria montado mais uma vez em 1959, sendo apresentada no Teatro Maria Della Costa, devido a uma reforma no TBC. Prado (2002) registra a contribuição de peça de Williams para a consolidação da carreira de mais de uma de nossas atrizes. Nathalia Timberg seria a segunda Alma Winemiller nos palcos. Nessa nova produção, dirigida por Benedito Corsi, além da atriz, interpretou John Buchanan o ator Leonardo Villar. Também no elenco estavam Alzira Cunha, Cândida Teixeira, Cecília Carneiro, Chico Martins, Dina Lisboa, Elísio de Albuquerque, Elizabeth Henreid, Ericka Falken, Henrique Ogalla, Jorge Chaia, Miriam Mehler, Moacyr Marchesi, Odavlas Petti, Sérgio Albertini e Vera Lúcia (Programa, 1959).

Gata em teto de zinco quente [Cat on a hot tin roof, 1955]

O TBC contaria novamente com a dramaturgia de Williams para mais uma marca histórica no teatro brasileiro. *Gata em teto de zinco quente*, um dos maiores públicos até então recebidos pela casa, com direção de Maurice Vaneau [1926-2007], Cacilda Becker como Maggie, Walmor Chagas [1930-2013] como Brick. Além deles, Célia Biar, Dina Lisboa, Ziembinski, Jorge Chaia, Leonardo Vilar, Maria Nuzzo, Mario Nuzzo, Nicolas Bliochas, Niki Bliochas, Sadi Cabral e Samuel dos Santos (Programa, 1956). Sua estreia se deu em 18 de outubro de 1956, tendo 92 apresentações. Guzik registra: “Em outubro as cortinas da casa se abrem para *Gata em Teto de Zinco Quente* e a peça de Tennessee Williams encontra no Brasil a mesma acolhida cálida que tivera na Broadway” (Guzik, 1986, p. 140). Para o pesquisador, se somadas as apresentações da peça pelo TBC em São Paulo e no Rio de Janeiro, seriam cento e oitenta, com um público estimado de mais trinta e cinco mil espectadores.

A rosa tatuada [*The rose tattoo*, 1950]

O Teatro Maria Della Costa (TMDC) foi inaugurado em 1954, ano da celebração dos quatrocentos anos de São Paulo, e vinha como uma “segunda companhia da mesma qualidade do TBC” (Magaldi; Vargas, 2000, p. 247). Magaldi e Vargas (2000) registram que nesse novo teatro havia “uma bela sala de quatrocentos lugares [...] e com amplo palco, inteiramente desmontável” (Magaldi; Vargas, 2000, p. 247).

Alguns meses antes da estreia de *Gata* no TBC temos uma nova estreia de um texto de Williams, montado na Broadway, *The rose tattoo* no Brasil. *A rosa tatuada* estreia em 16 de maio de 1956. A montagem teve direção de Flaminio Bollini [1924-1978], outro dos diretores italianos trazidos pelo TBC, como a protagonista Serafina Delle Rose, a própria Maria Della Costa [1926-2015] e, como Alvaro Mangiacavallo, Jardel Filho [1928-1983]. Além deles, o elenco contou com Beila Genauer, Benjamin Cattán, Diana Morell, Edmundo Lopes, Jardel Jarcolis, Jurema de Magalhães, Ilena de Castro, Mariah Dilnah, Marlene Rocha, Odete Lara, Rosamaria Murtinho, Serafim Gonzalez e Sidnéia Rossi (Brandão, 2009).

A rosa tatuada, assim como *À margem da vida*, montada pelo Arena em 1955 e 1958, são, no conjunto das montagens das peças de Williams das quais estamos tratando, exemplos de produções em nossos contextos que se deram posteriormente à adaptação fílmica hollywoodiana, o que começou então a ser uma força de impulso de público teatral. No caso de *The rose tattoo* a peça teve estreia na Broadway em 1951 e a adaptação fílmica, quatro anos depois, sob direção de Daniel Mann (IMDB, 2023). Na cobertura jornalística acerca da estreia dessa primeira montagem brasileira, encontramos mais dados a respeito do espetáculo:

‘A rosa tatuada’, de Tennessee Williams, em tradução de R. Magalhães Junior, direção de Flaminio Bollini Cerri. [...] terá Maria della Costa em outro grande papel; várias estreias: Jardel Filho, Diana Morell e Benjamin Cattán. Completarão o elenco: Odete Lara, Beyla Genauer, Jurema de Magalhães, Ilena de Castro, Maria Dilná, Edmundo Lopes e Serafim Gonzalez. Mais alguns figurantes, inclusive 7 crianças (Correio, s/d, s/p).

No palco do Teatro Maria Della Costa teríamos ainda uma nova estreia de um texto de Williams na praça teatral de São Paulo, que se daria através de outra companhia. Falaremos mais a respeito dessa nova estreia a seguir.

***Doce pássaro da juventude* [Sweet bird of youth, 1959]**

Sweet bird of youth, receberia o título em sua estreia no Brasil de *Doce pássaro da juventude*, uma tradução de Brutus Pedreira – ele ainda traduziria mais dois outros textos de Williams, *Suddenly last summer* [*De repente no último verão*, 1961], e da nova montagem de *Streetcar*, em 1962.

Com produção do Pequeno Teatro de Comédia [PTC], a estreia brasileira se deu em nove de agosto de 1960. A direção foi de Ademar Guerra [1933-1993]. Como Chance Wayne, Mauro Medonça; Felipe Carone como Boss Finley; e Irina Grecco como Heavenly. Além deles, o elenco contou com Cecília Carneiro, Elias Gleizer, Francisco Martins, Glauce Rocha, Maria Célia Camargo, Marcos Vinícius, Mauro Mendonça, Sérgio Alexandre e Tarcísio Meira (Correio, 1960, s/p).

***Lembranças de Berta* [Hello from Bertha, 1946]**

Quase dez anos após a primeira apresentação nacional de *Lembranças de Berta* no Teatro das Segunda-feiras,³ no TBC, Nydia Licia, agora com sua própria companhia de teatro montaria a peça no Teatro Bela Vista [TBV], como parte do programa do espetáculo intitulado *Trio* que continha além dessa peça, *Antes do café* [*Before breakfast*, 1916], de O'Neill e *O homem da flor na boca* [*L'uomo dal fiore in bocca*, 1922], de Luigi Pirandello. A estreia desse programa triplo se deu em 21 de maio de 1959. A partir de uma nota nos jornais, publicada quando da estreia, somos apresentados a mais detalhes:

A Cia. Nydia Licia-Sérgio Cardoso inicia hoje, às 21 horas, no Teatro Bela Vista, a apresentação de 'Trio', espetáculo composto por três de peças em um ato: 'Antes do café', monólogo de O'Neill, no desempenho de Wanda Kosmo; 'O homem da flor na boca', de Pirandello, no desempenho de Sergio Cardoso e Alceu Nunes; e 'Lembranças de Berta', no desempenho de Nydia Licia, Suzi Arruda e Rita Cleos. Cenários e direção de Sérgio Cardoso (O Estado, 1959, p. 8).

A primeira montagem no TBC havia sido dirigida por Ziembinski e teve no elenco a própria Nydia Licia e Raquel Moacyr. Esta, no TBV, teve direção de Sérgio Cardoso, atuação de Nydia Licia, Rita Cleos e Suzi Arruda.

³ O Teatro das Segundas-feiras ocupava o dia do descanso dos artistas do TBC, oferecendo um espaço alternativo para peças como as em um ato. Essa iniciativa tinha origem e mesmo nome do que já era feito pelos amadores do GTE e do GTU [Grupo de Teatro Universitário] no Teatro Boa Vista.

***De repente, no último verão* [Suddenly last summer, 1958]**

De repente, no último verão, tradução de Brutus Pedreira, estreou no TBV em 16 de junho de 1961. A montagem teve estreia nacional no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Conforme registrada em uma nota, em *O Estado de São Paulo*:

A Cia. Nydia Licia iniciou os ensaios da peça 'De repente no último verão', de Tennessee Williams, sob a direção de Egydio Eccio. [...] Ao vir para a Cia. Nydia Licia, Egydio Eccio combinou que dirigiria em São Paulo a peça norte-americana, permanecendo, porém do elenco o original a atriz Miriam Mehler [...] Os papéis da versão paulista estão assim distribuídos: Sra. Venable, Nydia Licia; Catharine, Miriam Mehler; Dr. Açúcar, Tarcísio Meira; Sra. Holly, Marina Freire; George, Wolney de Assis; Freira, Jane, Jane Hegenberg; e Miss Foxhill, Ada Hell. [...] A tradução de 'Suddenly, Last Summer' foi feita por Brutus Pedreira [...] (O Estado, 1961, p. 9).

Miriam Mehler, responsável com a Cia. Nydia Licia por essa montagem, comenta que Eccio "queria muito dirigir *De Repente, no Verão Passado*. Acabamos saindo juntos do TBC para montar essa peça do Tennessee Williams" (Ledesma, 2005, p. 69).

***Um bonde chamado Desejo* [A streetcar named Desire, 1947]**

Um bonde chamado Desejo é a primeira produção de *A streetcar named Desire* montada por uma companhia teatral paulistana, feito realizado quase quinze anos após a de Madame Morineau. Essa nova produção se origina no âmbito da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia [UFBA], que então contava com a presença de profissionais estadunidenses. De acordo com a pesquisadora Jussilene Santana:

Na ficha técnica de *Um Bonde*, aparecem listados em suas respectivas funções artísticas e como 'supervisores das equipes de alunos' os artistas professores: Charles McGaw, na supervisão de direção; Norman Westwater, de cenários e figurinos; e Robert Bonini, ex-aluno de Izenour em Yale, de iluminação. Ainda estão presentes Steve Frey, especificamente nos trajes de Blanche Du Bois (Santana, 2011, p. 266).

A pesquisadora ainda nos lega a razão dessa relação direta da Escola de Teatro com os EUA. Eros Martim Gonçalves [1919-1973], seu fundador, havia conseguido, em 1958, estabelecer um convênio entre a escola e "a Fundação Rockefeller" (Santana, 2011, p. 222). Através do subsídio ligado a esse convênio, Martim Gonçalves dirigiria investimentos para o centro de documentação da escola, o museu do teatro, e o setor de tradução, esse

“desde agosto de 1958 sob a administração de Brutus Pedreira [...] que fica responsável, entre outras, como se verá, pela tradução de *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams” (Santana, 2011, p. 223).

Da montagem em Salvador, como informa Santana (2011), que além de contar com inovações técnicas para a cena brasileira, como a primeira utilização na América do Sul de um equipamento desenvolvido na Universidade de Yale, que era capaz de fazer “28 mudanças de quadro, sincronizando o jogo de luz com variações na sonoplastia e nas falas dos atores” (Santana, 2011, p. 266), viria também a adequação do texto de Williams ao original. A pesquisadora registra que “havia a grande expectativa gerada pela nova tradução para o português do texto de Tennessee Williams, realizada pelo professor Brutus Pedreira” (Santana, 2011, p. 266).

Maria Fernanda [1928-2022], que interpretaria Blanche na montagem do Teatro Oficina, havia interpretado o papel na montagem da UFBA. Inclusive, antes disso, já havia interpretado a personagem “em duas tele montagens [da peça] produzidas pela TV Tupi” (Oliveira, 2020, p. 84). Nessa montagem, Stanley foi interpretado por Othon Bastos [1933-].

Em São Paulo, a montagem dirigida por Augusto Boal teve além de Maria Fernanda, Mauro Mendonça como Stanley, Célia Helena como Stella, e Maurício Nabuco como Mitch. Além deles, Cecília Rabelo, Che Junga Quinzoto, Elizabeth Kander, Fuad Jorge, Lourdes Lins, Lysia Araújo, Paulo Barreto, Renato Borghi, Ronaldo Daniel, Tereza Austregésilo e Wolney de Assis (Enciclopédia, 2023g). Sua estreia se deu em “09 de abril de 1962, no palco-arena do Teatro Oficina. A companhia conseguiu adequar esse tipo de palco para o espetáculo graças aos esforços do cenógrafo Flávio Império” (Oliveira, 2020, p. 96). De acordo com nota jornalística no *Correio Paulistano*, a produção atingira um público expressivo: “13.440 pessoas já assistiram ‘Um Bonde Chamado Desejo’ de Tennessee Williams, que hoje, estará em cena pela 64ª vez” (Correio, 1962, p. 3).

Um mês depois da estreia da peça, a companhia Old Vic de Londres faria uma temporada no Municipal de São Paulo, na tournée Vivien Leigh [1913-1967], associada internacionalmente com Blanche pela adaptação fílmica hollywoodiana. Maria Fernanda e Renato Borghi [1937-] decidiram aproveitar essa conjunção e foram ao Municipal convidar a atriz inglesa. Nas memórias de Renato Borghi registra-se que ela aceitou o convite com a condição de “que não houvesse ninguém da imprensa” (Seixas, 2008, p. 84). No dia marcado “um táxi parou na porta de teatro e Vivien desceu acompanhada de seu *protégé*

[...] Maria representou duas cenas e Ronaldo discursou entregando a placa de prata” (Seixas, 2008, p. 84-86).

A noite do iguana [The night of the iguana, 1961]

Dez anos depois da inauguração do TBC, São Paulo já tinha o seu próprio Teatro de Arena, o Teatro Maria Della Costa, entre outras salas menores que surgiram. Em 1958, duas novas adições a essa trama renovadora: o Oficina e a criação do Teatro Cacilda Becker [TCB], no Rio de Janeiro e estabelecido em São Paulo em 1960, permanecendo em atividade até 1973, mesmo após a morte da atriz. O nome da companhia rebatizaria o Teatro Federação, que se tornaria a sua sede.

A estreia nacional de *The night of the iguana*, *A noite do iguana* na tradução de Carlos Lage em parceria com Ligia Nunes, deu-se no TCB, em cinco de março de 1964, sob direção de Walmor Chagas, à beira do Golpe Civil-Militar (iniciado em 31 de março). Essa estreia realizada três anos depois daquela na Broadway precedeu a adaptação fílmica, dirigida por John Huston. O elenco da montagem era formado por Cacilda Becker como Hannah Jelkes, Walmor Chagas como o Reverendo Shannon, além de Ferreira Maia, Gaby Go, Julcir Rossi, Jurandyr Vianna, Karin Balz, Kleber Macedo, Leo Lopes, Lilian Lemmertz, Olga Navarro, N. N., Ricardo Zoucas, Ulrich Neise, e Yolanda Cardoso (Prado, 2002, p. 287-288).

Considerações finais

Como demonstramos com esse artigo, a estreia das peças de Tennessee Williams, entre 1948 e 1964, está intrinsecamente ligada com a renovação do teatro paulistano. Desde a gênese dessa movimentação que tomou conta do teatro na capital paulista, iniciada com a inauguração do TBC, em 1948, até o TCB, com a interrupção formal nesse fluxo por ocasião do golpe estabelecido em 1964.

A partir dos dados levantados em fontes acadêmicas e historiográficas diversas, as montagens de Williams, nesse contexto, não apenas auxiliaram a constituição dos novos teatros, mas também na consolidação da carreira de grande parte de nomes fundamentais para a história do teatro brasileiro, tais como Augusto Boal, Cacilda Becker, Célia Helena,

Cleyde Yáconis, José Celso Martinez Corrêa, José Renato, Nathália Timberg, Maria Fernanda Della Costa, Maria Fernanda, Mauro Mendonça, Miriam Melher, Nydia Licia, Renato Borghi, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas, Ziembinski, entre tantos outros.

A agência da dramaturgia de Williams, no contexto do teatro brasileiro somou-se aos esforços do teatro paulistano, que se elevou, deixando de ser subsidiário da cena teatral do Rio de Janeiro, em meados dos anos 1940, para um lugar de protagonismo no teatro nacional. Chegando ao ponto de começar a receber, pouco mais de uma década depois da primeira montagem de uma peça de Tennessee Williams em São Paulo, grupos teatrais dos Estados Unidos, como The New York Repertory Theater e o The Theatre Guild American Repertory Theater, que fizeram temporada em teatros de São Paulo, em 1961, apresentando cenas de peças do dramaturgo.

Acreditamos que o artigo possa contribuir com a pesquisa historiográfica do teatro brasileiro trazendo informações desse primeiro contato da dramaturgia de Tennessee Williams com a praça teatral de São Paulo, e, na maioria das peças, como estreias nacionais, com o teatro brasileiro como um todo. Além de ampliar a perspectiva do alcance internacional da obra dramaturgical de Williams, nesse caso, a partir do impacto dessa obra no âmbito do teatro paulistano e nacional.

Referências

BASBAUM, Hersch. **José Renato**: energia eterna. Coleção Aplauso. São Paulo. Imprensa Oficial, 2009.

BETTI, Maria Sílvia. O demorado adeus de Tennessee Williams: a representação de questões sócio-políticas numa peça da fase inaugural do Arena. **Aurora - Revista de Arte, Mídia e Política, São Paulo**, v. 5, n. 13, p. 11-27, fev./maio. 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/8435/6540>. Acesso em: 01 out. 2023.

BETTI, Maria Sílvia. Teatro Estadunidense no Brasil – Primeiro Tempo 1945 – 1968. In: BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil**: três estudos. São Bernardo do Campo: Cia. Cultural Fagulha, 2017. p. 10-155.

BOSTON GLOBE, Boston, 16 Mar. 1947. Disponível em: <https://bostonglobe.newspapers.com/image/433917913>. Acesso em: 01 out. 2023.

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 18 ago. 1950, Teatro, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22tennessee%20williams%22&pagfis=2965. Acesso em: 01 out. 2023.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 24 e 26 out. 1956, Teatro. p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=33841. Acesso em: 01 out. 2023.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 14 e 16 ago. 1960, Teatro e outros palcos. p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_11&pasta=ano%20196&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=3338. Acesso em: 01 out. 2023.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 07 jun. 1962. Ribalta. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_11&pasta=ano%20196&pesq=%22TENNESSEE%20WILLIAMS%22&pagfis=12357. Acesso em: 01 out. 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: À margem da vida. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395653/a-margem-da-vida> Acesso em: 01 out. 2023a.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Anna Christie. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405040/anna-christie>. Acesso em: 01 out. 2023b.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Desejo. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392578/desejo> Acesso em: 01 out. 2023c.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Estrada do tabaco. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397504/estrada-do-tabaco>. Acesso em: 01 out. 2023d.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: O imperador Jones. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401127/o-imperador-jones> Acesso em: 01 out. 2023e.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Todos os filhos de Deus têm asas. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401128/todos-os-filhos-de-deus-tem-asas> Acesso em: 01 out. 2023f.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Um bonde chamado Desejo. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398380/um-bonde-chamado-desejo> Acesso em: 01 out. 2023g.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Uma rua chamada pecado.
Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399273/uma-rua-chamada-pecado> Acesso em: 01 out. 2023h.

GÓES, Martha. **Alfredo Mesquita, um grã-fino na contramão**. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

GUZIK, Alberto. **TBC: crônica de um sonho – O Teatro Brasileiro de Comédia, 1948-1964**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

INTERNET BROADWAY DATABASE (IBDB): A streetcar named Desire. Disponível em: <https://www.ibdb.com/broadway-production/a-streetcar-named-desire-1804>. Acesso em: 01 out. 2023a.

INTERNET BROADWAY DATABASE (IBDB): Anna Christie. Adaptado
Disponível em: <https://www.ibdb.com/broadway-production/anna-christie-12677#OpeningNightCast> Acesso em: 01 out. 2023b.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDB):
Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 01 out. 2023.

LEDESMA, Vilmar. **Miriam Mehler: sensibilidade e paixão**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

LICIA, Nydia. **Teatro Brasileiro de Comédia: eu vivi o TBC**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875/1974)**. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

MESQUITA, Alfredo. Diário de viagem, São Paulo, 22 mar. 1947, p. 8-9. Disponível em: Arquivo Público do Estado de São Paulo: Acervo Instituto Histórico Geográfico de São Paulo – Acervo Alfredo Mesquita: Pasta IHGSP 018 (1925-1947) – Diários de viagem (1947) Acesso em: 18. abr. 2023.

MESQUITA, Alfredo. “À Margem da Vida”. In: Suplemento de cultura. O Estado de São Paulo, São Paulo, 03 abr. 1983, p. 8-9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830401-33149-nac-0064-cul-8-not/busca/Caio+Ca%C3%ADub%C3%AD>. Acesso em: 01 out. 2023.

O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 07 ago. 1948. Artes e Artistas, Cinema, Rádio, Palcos e Circos, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480807-22462-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 01 out. 2023.

O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 21 mai. 1959. A sociedade, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590521-25782-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 01 out. 2023.

O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 05 jun. 1961. Teatro, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610506-26389-nac-0009-999-9-not/busca/Cia+Nydia>. Acesso em: 01 out. 2023.

OLIVEIRA, Rafael Francisco Fonseca. **A trajetória de Um bonde chamado Desejo no teatro brasileiro**: um estudo de recepção aplicada. 184p. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69074>. Acesso em: 10 maio 2021.

PRADO, Décio de Almeida. “À Margem da Vida”. In: Palcos e circos. O Estado de São Paulo, São Paulo, 28 nov. 1948. p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19481128-22557-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 01 out. 2023.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**: crítica teatral, 1955-1964. São Paulo: Perspectiva. 2002.

PROGRAMA DA PEÇA GATA EM TETO DE ZINCO QUENTE NO TBC, 1956. 50p. Disponível em: <http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/>. Acesso em: 07 mar. 2021.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32002>. Acesso em: 15 out. 2023.

SEIXAS, Élcio Nogueira. **Renato Borghi** – Borghi em revista. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2008.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. Summer and smoke, de Tennessee Williams, no Brasil: Título alterado, melodrama e acting edition. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 1, n. 40, p. 1-30, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0203. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18900>. Acesso em: 01 out. 2023.

Submetido em: 16 out. 2023
Aprovado em: 12 dez. 2023



O verdadeiro *Camino Real*: apontamentos sobre Tennessee Williams, Elia Kazan e dramaturgia

True *Camino Real*: notes on Tennessee Williams, Elia Kazan and playwriting

Dante Passarelli¹

Resumo

O presente artigo pretende elucidar apontamentos de análise acerca do processo de escrita e realização da peça *Camino Real*, de Tennessee Williams, particularmente em relação a Elia Kazan, diretor da montagem original e parceiro frequente de Williams na época. Além disso, através de uma breve análise, é objetivo apontar características formais e temáticas que sinalizam a contemporaneidade da peça, setenta anos após sua estreia.

Palavras-chave: Processo de escrita; História estadunidense; Imperialismo; Teatro e política.

Abstract

This article sets out to analyze Tennessee Williams' play *Camino Real* regarding its writing and production process with specific attention to the to the director Elia Kazan, who frequently collaborated with Williams at the time. Moreover, its aim is to point out formal features as well as subject matters which indicate its relevance seventy years after it debuted.

Keywords: Writing process; American history; Imperialism; Theater and politics.

¹ Ator, dramaturgo, diretor e pesquisador de teatro. Mestrando em Dramaturgia no Departamento de Letras Modernas na Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), mesma instituição pela qual se formou Bacharel em Letras (Português/Inglês). Ator formado pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes Filho, e pelo INDAC. Foi autor selecionado para a 12ª. turma do Núcleo de Dramaturgia do SESI. Fundou e trabalha no grupo de pesquisa continuada Manás Laboratório de Dramaturgia. E-mail: dante.passarelli@usp.br.

Em consonância com este oportuno dossiê, além dos 40 anos da morte de Tennessee Williams, 2023 destaca ainda outras efemérides importantes. O ano também marca o 70º aniversário da estreia de sua peça *Camino Real*, bem como o vigésimo ano da morte de Elia Kazan, que dirigiu a montagem de estreia. Essa tríade será o foco do presente artigo. Num nível mais amplo, também dignas de nota, o ano também marca os vinte anos do início da Guerra do Iraque e os setenta anos do golpe de estado no Irã, que derrubou o governo e permitiu a ascensão do Xá ao poder. Esses fatos podem parecer, numa primeira leitura, desconectados entre si, mas como veremos, o momento histórico que o mundo atravessava em 1953 é refratado e é detectável na dramaturgia de Williams – momento histórico este que, em muitos aspectos, moldou a forma como a política externa estadunidense e a dinâmica global se configuram até hoje.

Entrelaçando-se com o processo histórico e político, ao longo deste artigo será explorada a parceria artística entre Tennessee Williams e Elia Kazan, desde o final dos anos 1940 até o meio dos 1950, com enfoque específico na montagem de *Camino Real* (1953) e no processo de produção da peça que, como veremos, ocorreu ao longo de, pelo menos, dois anos, entre os quais Williams reescreveu diversas versões. O interesse é, além de contribuir para o mapeamento da documentação do processo de criação da peça, apontar quais critérios tanto Williams quanto Kazan consideraram ao realizar as escolhas que os levaram ao que foi efetivamente encenado e posteriormente publicado. A partir de apontamentos de análise da dramaturgia, ainda, também consideramos as implicações resultantes de tais escolhas formais.

Origem: um ato

Tennessee Williams escreveu entre 1946 e 1947 uma peça em um ato chamada *Ten blocks on the Camino Real: a fantasy*, que foi publicada na coletânea *American Blues* (1948) – até o momento, sem tradução oficial para o português ou encenação profissional em terras brasileiras de que se tenha notícia. “Uma pecinha singular” é como o próprio Williams (1975, p. 394)² a define em autobiografia. Dentre as anedotas sobre carreira do autor, esta é uma das mais conhecidas: em 1946, quando Williams envia o primeiro manuscrito da peça para sua agente Audrey Wood, ela responde: “esconda-a e não deixe ninguém saber dela”

² Todas as traduções de obras teóricas e de não ficção ao longo do texto foram realizadas pelo autor do artigo.

(Williams, 1975, p. 394). Desde o início, as críticas à obra moldaram sua reputação.

Em 1949, Elia Kazan estava usando duas cenas de *Ten blocks* em workshops com atores no Actors Studio, e ao saber dessa notícia, Williams ficou entusiasmado (Kazan, 2014) e sugeriu ao diretor que eles encenassem a peça numa possível versão estendida. Kazan também pareceu aderir à ideia e concorda com a encenação, mas algum tempo depois, postergou esses planos, explicando para a agente de Williams que “as cenas [trabalhadas] no Actors Studio nunca avançaram o suficiente para pensar ou mesmo contemplar ou imaginar uma produção [naquele] momento” (Kazan, 2014, p. 532-533). Em autobiografia (1975, p. 581), anos mais tarde, Williams relatou a disfarçada satisfação ao saber que o projeto escolhido por Kazan no lugar de *Ten blocks* não havia sido bem-sucedido.

O pesquisador Brian Parker (1996) mapeou extensivamente as origens de *Camino Real*, propondo uma espécie de genealogia [*stemma*] da peça a partir de múltiplos *drafts* encontrados em arquivos. Ele relata que, após os planos de encenar uma versão estendida da peça não acontecerem, em 1951, Williams e Kazan decidem encenar uma produção de *Ten blocks* num *double-bill* com *27 carros de algodão* [*27 wagons full of cotton*]. Essa ideia nunca se materializou. Ainda assim, como o período desse plano coincidiu com a proposição de encenar a versão peça mais longa advinda de *Ten blocks* – que veio a ser a montagem de 1953 – é muito possível que Tennessee tenha trabalhado nos dois projetos simultaneamente (Parker, 1996, p. 333).

Enquanto isso, entre os planos iniciais e a estreia de fato, o contexto histórico da Guerra Fria ganha contornos agudos de cerceamento, tanto em nível doméstico quanto internacional. “A cada vez que retorno [aos EUA] eu sinto uma redução maior de liberdades humanas, o que eu acredito que se reflete nas revisões da peça”, reflete Williams em entrevista para Henry Hewes em 1953 (Devlin, 1986). Isso é determinante no caso de *Camino Real*, visto que a peça apresenta ação num local não nomeado, mas que tem elementos da América Central, da Ásia e do norte da África, e que é controlado por forças militares associadas ao poder econômico local. Globalmente, o país estendeu sua rede de influência tanto quanto pode nesse período, desde o âmbito político-militar até a propaganda cultural de obras exportadas, principalmente na Ásia e na América Latina (Purdy, 2007; McCormick, 1995).

Isso não era exatamente uma novidade: desde o século XIX, a política externa dos EUA havia sido pautada em expansão de poder político e econômico. Mas após a Segunda Guerra e com o início da Guerra Fria, e o embate entre comunismo e capitalismo, aquilo que se “tornou peça central até hoje da ideologia imperialista estadunidense [era a] segurança nacional. E essa ideologia [de segurança], no estilo dos EUA, era inerentemente expansionista” (Anderson, 2015, p. 34). Isso significa na prática que, para manter o seu entendimento de segurança e assegurar sua hegemonia no palco mundial, essencialmente não haveria limites; inclusive com golpes de estado que instalariam governos que estivessem a seu serviço – como houve no Irã,³ alguns meses após a estreia de *Camino Real*, como houve no Brasil, anos mais tarde, em 1964. Essa atitude assegurou o controle das regiões nas quais qualquer possível influência comunista – ou minimamente de esquerda – deveria ser, segundo essa lógica, contida. A contenção do comunismo, lembramos, ainda de acordo com Perry Anderson (2015), era uma das principais políticas do governo de Harry Truman (1946-1952) e de todos os presidentes estadunidenses na Guerra Fria. A profundidade das raízes desse anticomunismo é tamanha que não seria exagero dizer que molda o andamento da política mundial até hoje, como vimos na última eleição para presidência brasileira, por exemplo. Essa relação com o nosso presente deve ser ressaltada, visto que é bem próximo do período de produção de *Camino Real* que tal articulação ganha força incontornável.

Internamente, “esse período sombrio da história dificultou extremamente a possibilidade de crítica ao governo americano, [...] consolidando uma cultura oficial de conformidade social” (Purdy, 2007, p. 230). Norteadado obstinadamente pela contenção do “medo vermelho”,⁴ o governo de Truman lançou uma verdadeira caça, de forma a combater, pelos meios mais sórdidos, qualquer resquício de movimento de esquerda do país. Um dos mecanismos para efetivar essa caça foi o House Un-American Activities Committee (HUAC), uma espécie de comitê parlamentar para investigar atividades consideradas não americanas, que havia sido criado originalmente nos anos 1930. Nesse momento posterior, se tornou palco para depoimentos públicos que visavam “caçar

³ Documentos tornados públicos apenas em 2013 confirmaram a atuação da CIA no golpe iraniano (Byrne, 2013). E recentemente, este ano, a CIA publicamente admitiu o envolvimento, num *podcast* em que o porta-voz da CIA Walter Trosin falou as influências clandestinas no momento histórico. Mas Malcolm Byrne adverte que “É errado sugerir que a operação do golpe foi totalmente tornada pública. Longe disso. Partes importantes dos registros ainda estão ocultadas.”, em artigo ao *The Guardian* (2023).

⁴ Medo vermelho (o *red scare*) é como ficou conhecida a perseguição a pessoas consideradas subversivas nesse período, que levou a demissões em massa, condenações e até execuções, no caso de Julius e Ethel Rosenberg (Purdy, 2007).

bruxas”.

Tennessee & Kazan

Tanto Elia Kazan quanto Tennessee Williams já estavam trabalhando nos anos 1930, período em que a recessão econômica assolou grande parte do mundo e que alternativas mais radicais passaram a proliferar como solução às dificuldades da crise.

A década de 1930 é frequentemente chamada de ‘Década Vermelha’ e por boas razões. Os esforços persistentes de sindicalistas e radicais, especialmente o Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA), inspiraram grande parte da população. A crescente influência de intelectuais e artistas de esquerda, evidente em muitos países da Europa e também na América Latina, foi uma expressão do desejo de muitas pessoas por uma alternativa aos horrores da crise econômica (Purdy, 2007, p. 211, grifo nosso).

Nos anos 1930, Williams estudou na Universidade de Iowa ao mesmo tempo em que trabalhou numa fábrica de sapatos. Ele já escrevia na época. Talvez o primeiro destaque de sua carreira tenha sido quando ele envia uma coleção de peças curtas chamada *American blues*⁵ para um concurso do famoso Group Theater⁶ em 1939 e é premiado. Dificuldades financeiras e trabalhos de curta duração seguiram nos anos subsequentes, até que, em 1943, sua agente anuncia que ele havia sido contratado pelo estúdio Metro Goldwyn-Mayer (MGM), segundo Murphy (2014). Seu primeiro sucesso no teatro viria com a produção de *The glass menagerie* na Broadway em 1945 que, de partida, o colocou em célebre posição no campo do teatro estadunidense.

Agora, um breve retrospecto sobre Elia Kazan. Ele trabalhou com o coletivo Group Theater durante a década de 1930, primeiro como ator e, depois, dirigindo algumas montagens (Clurman, 1983) e todo o seu trabalho subsequente foi intensamente influenciado pela experiência ali, como ele próprio atestou (Ciment, 1974, p. 21). Num certo sentido, o próprio método de trabalho do grupo almejava uma radicalização política

⁵ Segundo o mapeamento feito por Fulvio Torres Flores em sua tese de doutoramento (2013) sobre essa mesma coletânea, é tarefa árdua descobrir quais peças efetivamente compunham a versão da coletânea vencedora do prêmio, havendo ao menos três hipóteses. O fato é que, em 1948, é publicada uma edição de *American blues* composta por essas cinco peças curtas: *Moony's kid don't cry*, *The dark room*, *The case of the crushed petunias*, *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* e *Ten blocks on the Camino Real*.

⁶ Para a história do importante grupo nova-iorquino fundado em 1931 por Harold Clurman, Lee Strasberg e Cheryl Crawford, cf.: CLURMAN, Harold. **The fervent years**. Boston: Da Capo Press, 1983.

e foi também nos procedimentos de direção que essa influência se deu. A dinâmica de trabalho do Group Theater alterou a relação tradicional direção-atuação nos Estados Unidos ao “incluir o dramaturgo no processo de criação, estendendo o processo de criação à direção e aos atores, abrindo o texto para revisões pelo autor inclusive durante o período de ensaios” (Ardrey, 1939⁷ *apud* Murphy, 1992, p. 2). Isso significa que as peças não eram encaradas como produtos fechados ou manuais simplesmente com instruções a serem seguidas.⁸ Esse ponto é importante de ser lembrado porque a colaboração está no cerne da relação artística entre Kazan e Williams (Murphy, 1992).

Como lembra Zaniolo⁹ (2021, p. 12), após o fim da guerra e o nazismo derrotado, “os EUA se viram com uma oportunidade única de se estabelecer de uma vez por todas seu domínio como nação hegemônica no mercado mundial”. Isso fez, como dissemos acima, com que a execução desse domínio não tivesse limites. “Desde que o conflito [da Guerra Fria] perdurasse, a hegemonia dos EUA no campo do capital estava garantida” (Anderson, 2015, p. 50). Elia Kazan havia sido filiado ao Partido Comunista dos EUA por dezenove meses, entre 1934 e 1936, segundo o depoimento do próprio diretor.¹⁰ Anos mais tarde, em 1952, já com a política de contenção do comunismo em força total, o HUAC convoca Kazan para um depoimento: primeiro em janeiro, de portas fechadas, e depois, em abril, publicamente. Este é o momento mais infame de sua carreira, que o perseguiu até o túmulo, quando ele “deu nome aos bois”¹¹ e delatou oito colegas do Group Theater que haviam feito parte do Partido. No total, foram dezessete nomes delatados por ele, como vemos no documentário *None without sin* (2003).

Não pretendemos aqui fazer um segundo tribunal inquisidor, de juízo de valor sobre essa escolha. Como também exposto pelo documentário citado, o diretor teve de fato um desacordo com o partido que o fez romper. Mas Kazan também lembra em

⁷ ARDREY, Robert. Writing for the group: In Which Mr. Ardrey Explains a Mode of Unit Theatre Life. **New York Times**, 19 nov. 1939. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1939/11/19/archives/writing-for-the-group-in-which-mr-ardrey-explains-a-mode-of-unit.html?mwgrp=c-dbar&hpgrp=c-abar&smid=url-share>. Acesso em: 10 out. 2023.

⁸ A discussão da relação texto e cena permeou as artes cênicas durante o século XX. Jean Jacques Roubine faz uma retrospectiva sobre esse debate, principalmente entre as correntes europeias. Cf. ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

⁹ A dissertação de mestrado do pesquisador Bruno Gavranic Zaniolo (2021) consiste em análise do filme *On the waterfront*, de Elia Kazan, o método de interpretação e a relação com o período do chamado macartismo.

¹⁰ BENTLEY, Eric; RICH, Frank. (Org.) **Thirty years of treason: excerpts from hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968**. United States Congress. New York: Viking Press, 1971. Disponível em: <https://www.laweekly.com/statement-of-elia-kazan>. Acesso: 20 jul. 2023.

¹¹ Tradução da infame expressão “Named names”.

autobiografia (1988) que havia entrado em contato com algumas das pessoas nomeadas antes do depoimento e inclusive combinado com o dramaturgo Clifford Odets de que ambos se delatariam mutuamente. Odets também foi convocado e delatou nomes. Circunstâncias de repressão política como essa são cuidadosamente premeditadas pelo *establishment* de maneira a quebrar qualquer possibilidade de questionamento da sua hegemonia, que cultivava e propagava anticomunismo como retórica antes, durante e depois (McCormick, 1995). O permanente estado de vigilância – pois a qualquer momento pode-se ser acusado – é apenas uma das ferramentas engendradas para contenção do inimigo escolhido pelo sistema. Em 1952, assim, Elia Kazan estava sob fogo cruzado e opta por delatar seus colegas, muitos dos quais nunca o perdoaram.¹² Esse é o contexto imediatamente anterior ao início do processo de criação de *Camino Real*. Segundo o biógrafo John Lahr (2014, p. 253), isso não foi um problema para Williams: “Dois dias após o depoimento [de Elia Kazan] no HUAC, [ele] o enviou uma versão expandida de *Camino Real*”.

Quando os planos efetivamente seguem para a encenação durante o ano de 1952, Tennessee vai para a Europa e trabalha na dramaturgia de lá, em correspondência com Kazan. Nas cartas entre os dois, é possível constatar parte das provocações artísticas realizadas pelo segundo, que incluem sugestões de desenvolvimento no enredo, cortes e o tom que a peça está transmitindo, variando também os níveis de brutalidade nas críticas: “Eu disse para ele [Tennessee] que a peça era impossível de se produzir como estava. [...] Mas acho que a peça vai funcionar. Eu estou otimista – ainda que cauteloso”, disse o diretor em agosto de 1952, em carta para sua mulher (Kazan, 2014, p. 738). O processo não se mostrou exatamente tranquilo. “Eu caio no conceito dos meus colegas quanto eles passam a ditar o meu trabalho para mim” (Williams, 2006, p. 557), refletiu o autor em seus cadernos sobre as impressões de Kazan, de sua mulher e os produtores no que diz respeito à dramaturgia. Ainda assim, durante aquele ano, dramaturgo e diretor mantiveram correspondências com o objetivo de chegar numa versão da peça para começar os ensaios em dezembro daquele ano, sendo que a estreia seria em março de 1953.

¹² É infame o episódio de décadas mais tarde, na premiação do Oscar em 1999, quando Elia Kazan recebe um prêmio honorário, grande parte da plateia nitidamente se recusa a aplaudi-lo, enquanto outros o fazem de pé, como documentado no filme *None without sin* (2003).

Apontamentos sobre o processo

Valendo-se de procedimento de escrita que pode ser considerado o da colagem,¹³ em que se transfere integralmente trechos de fontes distintas, Tennessee aproveitou elementos de, pelo menos, três de suas obras anteriores¹⁴ em excertos readaptados e/ou transpostos diretamente. Por exemplo, o subtítulo da peça *Stairs to the roof* (1941),¹⁵ “*A prayer for the wild at heart who are kept in cages*” aparece parafraseado na dramaturgia de *Camino Real*, “Não há nenhum pássaro aqui, a não ser pássaros selvagens que estão presos em gaiolas” (p. 8).¹⁶ A fala é dita no prólogo publicado na edição da editora New Directions.¹⁷ Neste caso, assim como nos outros, o trecho colado tem um efeito de reiterar o conteúdo mais amplo da peça: O próprio Williams (1953) atesta que os temas das duas peças são paralelos: “um clamor aos corações rebeldes confinados a gaiolas”.¹⁸

Há ainda influência formal do chamado *Stationendrama* (drama em estações). A peça de 1941 mostra uma série de situações acerca do tema da reificação de relações num ambiente de trabalho repressivo, do qual o protagonista quer se libertar. A construção estrutural influenciada pelo drama em estações aparece também tanto em *Camino Real* quanto na peça em um ato que a originou. Isto é:

A técnica da estação [dissolve] o continuum da ação [que seria dramática] em uma série de cenas. As diferentes cenas não estão em uma **relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras**. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu (Szondi, 2001, p. 60, grifo nosso).

O movimento de utilizar e retrabalhar trechos, temas, personagens ou mesmo obras inteiras como outro gênero nunca foi raro em sua carreira (por exemplo, contos que se tornam peças, peças curtas que foram expandidas, personagens utilizados em mais de uma obra etc.). Ainda assim, é digno de nota no caso em questão porque nos parece uma

¹³ Procedimento que vem das artes plásticas. Na dramaturgia, “o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de diversas partes [que são adicionados na peça]” (Pavis, 2015, p. 52).

¹⁴ *A purificação* [*The purification*, 1942], *A carta de amor de Lord Byron* [*Lord Byron's love letter*, escrita antes de 1946] e *Escadas para ao telhado* [*Stairs to the roof*, 1941].

¹⁵ *Stairs to the roof* teve uma pequena produção no Pasadena Playhouse em 1947 (Devlin, 1986).

¹⁶ “There are no birds here except wild birds that are tamed and kept in cages.”

¹⁷ O prólogo foi criado por Williams especificamente para a publicação da New Directions. A versão encenada nunca foi publicada, mas existe uma diferença importante entre elas: a entrada de Dom Quixote, na encenação, acontecia no início da estação 3 e não na abertura da peça, como está na versão publicada. Esse manuscrito com a versão encenada é propriedade de um colecionador particular do Texas (Parker, 1996, p. 337).

¹⁸ Na entrevista para Howard Hewes (1953), disponível na coletânea organizada por Devlin (1986).

tentativa de radicalização da característica episódica e simbólica já presente desde a peça em um ato *Ten blocks on the Camino Real*. Nesse sentido, Parker (1996) documentou algumas das versões preliminares tanto de *Camino Real* quanto a peça em um ato, que carregam o subtítulo “Uma obra para o teatro plástico”.

O autor utilizou o termo “teatro plástico” inicialmente num manifesto anos antes,¹⁹ em que se lia “o teatro plástico [...] deve tomar o lugar das exaustivas convenções realistas, se o teatro pretende retomar sua vitalidade como parte de nossa cultura”.²⁰ E segundo Lahr (2014, p. 254), para Williams o projeto era esse de fato, “[*Camino Real*] é uma extensão do movimento livre e plástico que eu realizei com [o trabalho anterior, *The rose tattoo*]”.²¹ Elia Kazan compreendia esse empreendimento: “[A peça] é totalmente não realista – uma fantasia, é como é chamada. [...] É absolutamente nova esteticamente falando, e gera uma problemática que nem nós nem ninguém enfrentou antes”, em carta para o cenógrafo Lemuel Ayers de 3 de dezembro 1952 (Kazan, 2014, p. 774). Uma das questões a que se referia Kazan era a transição entre o local remoto, proibido, apresentado na peça, e o contato direto com a plateia. Existem contradições formais em jogo aqui que estruturam a forma épico-lírica da peça – que exigia expedientes cênicos que pudessem dar conta de formalizá-las, como por exemplo, o uso do espaço teatral para além do palco.

Com relação a tais expedientes, um fator sobre a metodologia do processo é relevante. *Camino Real* teve aberturas [*tryouts*] realizadas na Filadélfia, com Williams, Kazan e elenco, em que a peça ainda estava em aberto, sendo testada com o público, e continuaria a ser a retrabalhada até sua versão finalizada. Brenda Murphy (1992, p. 2-3) relata em detalhes o processo de colaboração nas obras em que Williams e Kazan trabalharam e, como poderia ser de se esperar pela natureza criativa, o processo gerou eventuais atritos entre a dupla – fato constatado na publicação das cartas de ambos trocadas no período.²² Ainda, na genealogia realizada por Parker (1996), ele demonstra que *Camino* teve diversas versões alteradas, em diálogo com Kazan, nos ensaios e nos *tryouts* na Filadélfia, antes da estreia oficial na Broadway.

¹⁹ O manifesto foi escrito para *The glass menagerie* (Williams, 1999). Apesar de Williams não ter se referido oficialmente ao manifesto após essa publicação nos anos 1940, ele o mencionou em cartas sobre suas peças e seu processo criativo.

²⁰ “Plastic theatre [...] must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture.”

²¹ “An extension of the free and plastic turn I took with *Tattoo*” (Lahr, 2014, p. 254).

²² Cf. Williams, 2004; Kazan, 2014.

Essa informação, de que a peça naquele momento ainda estava em processo, é corroborada pelas entrevistas no artigo de Henry Hewes para o *Saturday Review* (28 de março de 1953), quando do período das apresentações de pré-estreia. David Richard Jones (1986) também documenta, acerca da montagem de *A streetcar named Desire* (1947), como o processo entre direção, dramaturgia e atores se dava no decorrer dos ensaios, alterando o texto original que advinha da dinâmica testada em cena. Desde as apresentações na Filadélfia, segundo o artigo de Hewes (Devlin, 1986, p. 30-31), já eram notados relatos de dificuldades de compreensão de membros da plateia e um tom de “preocupação [por parte da equipe] com o sucesso da peça, [mas também uma] animação pelo espírito de anarquia dela”.

Isso evidencia a complexidade de transformar a *peça em um ato* numa *peça longa* [*full-length play*]. Como aponta Peter Szondi (2001, p. 110), a peça em um ato “partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace”. Williams explorou esse gênero como poucos no século XX, tendo produzido muitas peças em um ato, algumas das quais seriam expandidas para versões mais longas, como é o caso de *Ten blocks on the Camino Real* (peça em um ato) que se tornou *Camino Real*.

Analisando a matéria dramaturgica, como faremos na próxima seção, notamos que, por mais que seja distribuída entre dezesseis estações [*blocks*],²³ e de características que rompem com o gênero dramático, a peça é separada em três partes por dois intervalos, movimento que parece emular a divisão em três atos típica do gênero dramático clássico, cujas peças são divididas em três ou cinco atos (Pavis, 2015). Nesse sentido, então, é detectável o que parece ser uma contradição estrutural no processo de escrita, entre experimentações formais que ele chama de “teatro plástico” e elementos que tornam a dramaturgia mais palatável ao público. Essa tensão pode ser encarada como um reflexo do próprio tempo com complexidades políticas e históricas que se formalizam na dramaturgia. Um artigo do *New York Times* por Louis Calta (de 25 de dezembro de 1952) reportava que Williams e Kazan haviam aceitado receber menos royalties para pagar o restante da produção, sinalizando que ela estava encarecendo (Figura 1).

Além do depoimento de Kazan, que deixou parte do meio artístico contra ele, as pressões orçamentárias eram ainda outro fator agravante para que a montagem fosse bem-sucedida. No país do *studio system*, inclusive na Broadway entram na equação pressões de

²³ Tradução do termo original *blocks*, sugerida por Maria Sílvia Betti.

patrocinadores e produtores e aprovação dos críticos do *establishment*²⁴ e do público médio pagante para sedimentar a recepção de uma obra - ainda mais tratando-se de um dos maiores dramaturgos do século no país colaborando com um dos maiores diretores.

Figura 1 - “Williams aceita royalties menores”,
artigo de jornal, dezembro de 1952

**WILLIAMS TO TAKE
LOWER ROYALTIES**

**Elia Kazan Also Agrees to Cut
for Directing 'Camino Real'—
High Production Costs Cited**

By LOUIS CALTA

Fonte: Calta (1952).

À guisa de análise

Vamos agora passar a uma breve análise do movimento dramaturgicamente central em *Camino Real*. Trata-se de uma peça dividida em dezesseis chamadas *estações*, que se passam num local único de ação: uma *plaza*, típica de países hispânicos, ao redor da qual está a estrada chamada Camino Real.²⁵ Personagens históricos reais e fictícios surgem como

²⁴ O prestigioso Tony Awards acontece pela primeira vez em 1947, tendo Elia Kazan coincidentemente ou não levado duas estatuetas de Melhor Direção até aquele momento, por *All my sons* e *Death of a salesman*, ambas peças de Arthur Miller. Além disso, John Lahr (2014, p. 248) e o documentário *None without sin* (2003) relembram os prêmios do Oscar de 1952, quando *A streetcar named Desire* estava indicada em nada menos que doze categorias, incluindo Melhor Filme, Melhor Direção e Melhor Roteiro. Os prêmios foram entregues em março - após o primeiro depoimento de Kazan ao HUAC, onde ele se **negou** a nomear pessoas. Na premiação, o filme perdeu, entre outras, a estatuetta principal, o prêmio de Kazan e o prêmio de Williams. O recado do *establishment* de certa forma foi passado, por receio do furor do público em premiar alguém com ligação ao partido comunista e/ou das próprias pressões políticas institucionais da caça às bruxas em andamento. Menos de um mês depois, Kazan entregaria os nomes, como dissemos acima.

²⁵ Este era o nome das estradas reais que a Coroa Espanhola percorria no processo de colonização. Também foram importantes durante a expansão para o Oeste, durante o século XIX, tendo sido os trajetos por onde os colonizadores estadunidenses marchavam. *El Camino Real* é uma estrada até hoje na Califórnia,

figuras alegorizadas na ação. Entre os que podem soar familiares em cena estão Dom Quixote e Sancho Pança (de Miguel de Cervantes), Esmeralda (de Victor Hugo), Barão de Charlus (de Marcel Proust), Marguerite Gautier (de Alexandre Dumas Filho), Lord Byron e Giacomo Casanova.

Comparando trechos selecionados das duas peças (em um ato e longa), é interessante observar alguns expedientes que foram escolhidos para “expansão”. Pelas correspondências trocadas entre Kazan e Williams, o primeiro deixa claro o que, para ele, é importante que “o ato [tenha] uma sequência que a plateia possa, e de fato, siga. E um intervalo, que leve ao segundo ato [...]”, em carta de 10/12/1952 (Kazan, 2014, p. 786). A versão analisada aqui foi a da editora New Directions, revisada pelo autor especificamente para fins de publicação. Se a avalanche de figuras e estações pode parecer a princípio confusa, é porque de fato existe uma chave de anarquia e liberdade trabalhada por Williams na dramaturgia. A desordem típica dos sonhos é um dos elementos sendo formalizados em *Camino Real*.²⁶

No prólogo, há a entrada da plateia de Dom Quixote e Sancho Pança, apresentando a situação dentro da qual se passa a peça: o sonho de Quixote, como um desfile [*pageant*],²⁷ num local repressor controlado pelo gerente do hotel de luxo Siete Mares, chamado Gutman.²⁸ Depois, entra Prudence Duvernoy, de *A dama das camélias*, e Giacomo Casanova, que introduzem a figura de Marguerite Gautier, cuja aparição acontecerá apenas na segunda parte; há uma cena simbólica, com a figura religiosa chamada *Madrecita de los Perdidos* e um homem moribundo ao lado da fonte que profere uma palavra que é proibida de ser dita: *hermano*. Na estação 3, temos a entrada de Kilroy, personagem que poderia ser considerado um espelhamento de Dom Quixote (a aliteração dos nomes marca a relação entre os dois),²⁹ que é ex-campeão de boxe e sem recursos.

Kilroy é a figura principal que vamos seguir durante todo o decorrer da primeira parte antes do intervalo. Esta consiste em localizar o espaço, mostrar como é inóspito, e

por onde houve também as 21 Missões da Califórnia, de catequização de povos originários. O nome da peça, portanto, carrega forte teor histórico e do processo de colonização. Para a história das estradas, cf.: NARDINI, L. R. *No Man's Land: A History of El Camino Real*. Nova Orleans: Pelican Publishing, 1961.

²⁶ Uma das influências na escrita é *O sonho* de August Strindberg (1901), peça que também apresenta um universo onírico em sua temática e estrutura.

²⁷ Sobre o gênero teatral medieval do *pageant*, cf.: BERTHOLD, Margot. **História mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 228-233.

²⁸ Tennessee Williams desenvolveu esse prólogo, reiteramos, apenas para a versão editada e publicada pela New Directions. Ele não existiu na encenação (Parker, 1996).

²⁹ Williams se referiu a ele como “Dom Quixote dos pobres” [*poor man's Dom Quixote*] em 1946 (*apud* Kazan, 2014, p. 782)

que qualquer um ali é subjugado às opressões políticas e ameaçado pela milícia de Varredores de Rua, que se mostram como um perigo iminente a qualquer um. Kilroy é então roubado e deixado ao relento. Na estação 4, surge Barão de Charlus, personagem gay de Marcel Proust, que flerta com uma figura masculina chamada Lobo, e é morto pela milícia local de Varredores de Rua. Na estação 5, Casanova explica para Kilroy sobre os perigos do local, e de certa forma eles aprofundam um mínimo de amizade. No final da primeira parte, na estação 6, Kilroy tenta escapar das repressões através do espaço do teatro, quebrando a relação palco-plateia, é perseguido, e termina sendo obrigado por Gutman a vestir um nariz de palhaço piscante, humilhado. Intervalo.

Há um impasse observado nesse processo de expansão. *Ten blocks*, a peça que originou *Camino Real*, é uma peça em um ato de caráter épico-lírico. As figuras em cena são alegorizadas, assim como na peça longa. Mas para a expansão, Williams explora o que poderia ser considerado uma relação entre figuras como, por exemplo, Casanova e Marguerite, que têm uma relação amorosa desenvolvida na segunda parte. Tal tentativa de desenvolvimento se dá através de diálogo e de pequenos acontecimentos em cada uma das estações. Isso apresenta uma tensão formal: uma relação intersubjetiva pelo diálogo não pode ser aprofundada o suficiente a ponto de ser determinante ao andamento da peça, pela própria natureza estruturante da dramaturgia. É quase como se o que está sendo dito perdesse importância visto que não é *sobre isso*. As falas variam entre um passado nostálgico e o presente sufocante, do qual se quer escapar. Vejamos este exemplo de Casanova para Kilroy: “Antes da última estação, nós vamos achar uma saída desse lugar! Até lá, paciência e coragem, irmãozinho!” (Williams, 2008a, p. 45).³⁰ Pensando em termos de enredo, o encadeamento de causa e efeito perde força, uma vez que antes do final, de fato, há uma saída encontrada e o conflito se resolve. O que seria considerada a novidade do gênero dramático (Szondi, 2001) já se apresenta desde o início. Ademais, Casanova demonstra certa consciência da própria peça de teatro, ao se referir à sua estrutura: “antes do fim da última estação”. Em meio à enorme quantidade de elementos a que somos expostos, porém, é possível que essa informação não seja retida numa primeira leitura. De toda forma, o trecho é adequado para destacar a dimensão da complexidade da dramaturgia, o que Kazan (2014, p. 774) chamou de “problemática que ninguém nunca enfrentou antes”.

³⁰ As traduções de peças de Williams apresentadas ao longo do texto são do autor do artigo.

Após o intervalo, Kilroy é suspenso do foco. A estação 7 mostra principalmente a linha seguinte de relações, de Marguerite e Casanova. Uma cortesã e um galanteador popular entre os séculos. Eles revelam, entre reminiscências de um passado liricizado, algumas das próximas sequências: há uma mesa reservada para Lord Byron (que virá na próxima estação) e há o rumor de um avião chamado Fugitivo pelo qual se pode escapar dali (que virá nas estações 9 e 10). Lord Byron aparece de fato na estação seguinte, reiterando a simbologia de liberdade e poesia represadas, e atravessa o arco ao fundo do palco, partindo rumo ao desconhecido. A estação 10, em que o avião parte, é bastante movimentada. Há falas sem apontamento de figuras, o que ilustra o caráter colaborativo, e cênico, de sua concepção. Isso é representativo de uma obra construída em diálogo com atores e direção. A rubrica explicitamente diz que a cena é “feita para improvisação”. Como encenar falas coletivas em que não há apontamento de personagem sem que haja improvisação em diálogo com a dramaturgia? Esse trecho evidencia a relação com a encenação no processo da escrita, atestada também no artigo de Henry Hewes (Devlin, 1986).

Na estação 11, Kilroy retorna disfarçado e tenta fugir novamente. Em meio a um ritual de restauração da virgindade de Esmeralda, Casanova é eleito o “rei dos cornos”; Kilroy é o herói escolhido [*the chosen hero*] e, deve coletar o prêmio, ou seja, a virgindade de Esmeralda – que é agenciada por sua mãe, cafetina. Há outro intervalo. Na estação 12, a Cigana interroga Kilroy sobre suas motivações, em alegoria que espelha o momento político de interrogatórios e perseguições do período nos EUA. Kilroy dá o valor do pagamento para ela na expectativa de receber troco. Após, Esmeralda e ele figurativamente fazem sexo. Esmeralda então diz se ofender com a maneira como ele a tratou e ele é expulso da casa da Cigana, que não devolve troco algum, deixando-o novamente sem meios e ao relento. Na estação 14, Kilroy está desesperado para sair dali e implora para Gutman que ele seja novamente o palhaço com nariz piscante em troca de dinheiro. Kilroy prefere dormir ao relento e fica por lá. Marguerite aparece para avisá-lo dos Varredores de Rua que se aproximam. Kilroy chama-os para briga e eles o matam. Na próxima estação, o momento mais surrealista e simbólico da peça, transferido diretamente da peça em um ato, Kilroy *post-mortem* é operado por um grupo de médicos, que retiram o seu coração de ouro. Paralelamente, o corpo de Kilroy está no colo de La Madrecita de los perdidos, que retornou, evocando iconografia religiosa da *Pietà*. Após alguns momentos

de cenas simultâneas, La Madrecita conjura uma espécie de ressurreição em Kilroy, e ele de fato ressuscita, bem a tempo de Quixote acordar e questioná-lo se ele deseja seguir com o cavaleiro espanhol, assim como ele havia anunciado no prólogo. Os dois saem pelo arco ao fundo e Gutman anuncia o final da peça: “A última fala foi proferida. Fechem as cortinas!” (Williams, 2008a, p. 114).

Pela estrutura, as estações se encerram em si, visto que são literalmente anunciadas com narração de Gutman. O que fica nítido aqui é que o movimento criado na dramaturgia se torna formalmente contraditório. Por um lado, há uma separação de cenas arbitrária anunciada por Gutman; por outro, há tentativas de construção de causa e efeito através de mínimo aprofundamento de relações entre as figuras, diálogo e clímax. Por isso, a relação entre o que é apontado nas cenas e o que de fato *acontece* (em termos estruturais) na peça sinaliza para uma tensão formal interessante.

Por exemplo, esses dois trechos proferidos por Gutman, respectivamente no prólogo e no segundo bloco: “Preciso descer as escadas e anunciar o início do sonho daquele velho andarilho” (Williams, 2008a, p. 10) e “Nós entramos no *segundo entre dezesseis estações no Camino Real*” (Williams, 2008a, p. 16, grifo nosso). Três pontos se depreendem desse papel organizativo da figura do gerente dentro da dramaturgia: Um, mais óbvio, é a organização efetiva da ação, visto que se trata de uma peça dentro de um sonho, cuja natureza já tende à desordem de elementos ou, dito de outra maneira, à estrutura não encadeada necessariamente por causa e efeito – o que pode ter sido uma necessidade formal. O segundo é o fato de que essa organização é feita justamente por aquele que representa o poder econômico e militar dentro da peça, o que é significativo, tendo em vista o momento histórico de repressão que os EUA atravessavam e, também, a atuação imperialista do país internacionalmente.

E o terceiro é o que atesta aquilo que poderíamos chamar disparador principal da sequência de estações. O fato de sermos informados, e sermos repetidamente lembrados da quantidade de estações faltantes ao desfecho cria por si tensão dramática. Ou seja, a sequência de blocos é o que *deve acontecer* na peça. Se fôssemos usar os termos de David Ball (1989)³¹ sobre a estrutura de uma peça tradicionalmente dramática, o detonador mais nítido à plateia seria o anúncio de Gutman, como narrador-organizador, da sequência. E

³¹ Permitimo-nos utilizar este autor que aborda a forma dramática, pelo modo didático e direto como ele isola elementos constituintes da forma dramática e possíveis de serem aplicados a outras formas como identificação de procedimentos dramáticos. Cf. BALL, David. **Para trás e para frente**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

esta é, devemos reiterar, o próprio sonho de Dom Quixote. Por mais selvagem que ele seja, seus eventos são apresentados pelo narrador. Notemos o uso da terminologia por Gutman no prólogo: “eu preciso anunciar o início do sonho” (Williams, 2008a, p. 10). A lógica de necessidade denota a linha de ação da peça de teatro onde o sonho está inserido, aquilo que necessita acontecer para movimentar a sequência de ações, parece ser menos o que está dentro da ação entre as figuras e mais a *própria estrutura da peça de teatro*, organizada por Gutman. Mas fica a questão, se ele *precisa* anunciar, a quem ele estaria servindo? Seria tudo um show burlesco ao invisível Generalíssimo que controla o local e com quem ele se comunica? A dramaturgia de Williams é “oblíqua” (Paller, 2008, p. 157), como ele mesmo a definiu, quando questionado se ele aborda questões sociais e políticas em suas peças.³²

Na peça em um ato de 1948, Quixote surge apenas na última estação e propõe que Kilroy parta junto com ele em direção ao desconhecido, ao que ele aquiesce. Enquanto alegoria, a figura surge simbolizando (em um dos sentidos) o espírito da liberdade, sem motivação temática ou preocupação com explicação de causa e efeito. Dom Quixote simplesmente surge. Já na dramaturgia publicada da peça longa de 1953, que foi revisada após a estreia (Murphy, 2014), Quixote aparece no prólogo, vindo da plateia, indicando uma lógica de ação/consequência para o enredo.³³ Afinal, trata-se do sonho dele sendo apresentado logo no início. Mais ainda, Quixote diz a que veio: “quando eu acordar deste sonho, eu vou escolher uma das sombras que passarão por aqui para levar comigo no lugar de Sancho” (Williams, 2008a, p. 9). Isso está em consonância com a carta de Kazan (2014, p. 774) para Williams, no sentido de desenvolver “uma sequência” que o público possa seguir – por mais que a atitude caótica ainda prevaleça na recepção. Mas é curioso notar a escolha de organizar a sequência com um mínimo de lógica ao público, porque de certa forma, acena mais ao gênero dramático do que Williams parecia desejar ao propor o *plastic theater*. Ainda, enquanto elemento escolhido para construção, parece ser necessário ao menos algum nível de ordem no caos.

³² Isso significa que ele não pretendia escrever diretamente a todo o tempo e sim “aludir” a tais questões. “Se *Camino Real* tivesse que passar uma mensagem, eu deveria tê-la feito mais clara, mas não é o caso, e eu não acho que as pessoas que a acham confusa como ela está atualmente gostariam mais da peça se ela estivesse mais esclarecida”, diz o autor na ocasião dos *tryouts* (Devlin, 1986, p. 32).

³³ Parker (1996) documenta que esse momento foi encaixado em, pelo menos, outras duas posições em versões anteriores à publicada.

Estação final

Anos mais tarde, em retrospecto, tanto Kazan quanto Williams refletiram sobre as escolhas realizadas em *Camino Real*. O primeiro diz que errou ao tratar a peça com “realismo demais” (Murphy, 1992) na estética de atuação. O segundo, de certa forma, se arrepende de não ter ousado mais, classificando-a como “impactante, mas com questões a serem trabalhadas” (Williams, 2006, p. 395) em autobiografia, e admitindo que ela poderia ter sido “muito, muito mais bonita”, se ele não tivesse sido encorajado a ousar menos. O próprio ator que interpretou Kilroy, Eli Wallach, testemunha a favor dessa hipótese, de que a peça sofreu com o processo de expansão e perdeu potência pelos aspectos que foram escolhidos para serem expandidos (Murphy, 1992).

Independentemente das opiniões em retrospecto, o que fica notável na tessitura poética é uma dramaturgia em tensão latente que formaliza o momento histórico de sua produção. Como dissemos no início e repetidamente durante o artigo, isso importa pois se trata de um período no qual a geopolítica mundial foi engendrada, o que tem consequências que nos afetam até o presente. E nesse sentido, não há imagem mais pungente do que Quixote e Kilroy saindo lado a lado ao final.

Existe um ímpeto de mover-se ao futuro. Não apenas um futuro interno à dramaturgia, que será realizado dentro dela, mas um movimento externo gerado pela reflexão do efeito da própria peça. “Eu estava pensando em – ir adiante – daqui em diante”, diz Kilroy ao final da peça para Quixote (Williams, 2008a, p. 112). Em 1970, o dramaturgo apresentou uma remontagem de *Camino Real* como “um dilema de um indivíduo preso num estado fascista e [como] uma expressão na sua crença nas dificuldades do idealismo num mundo predominantemente cínico” (Balakian, 1997, p. 72).

O controle fascista é figurado na peça tanto no tema, notadamente nas repressões e humilhações às quais Kilroy é submetido, mas também formalmente: visto que a ordem da sequência de estações é ditada pelo representante do Estado repressor. Apesar de Quixote proferir sua última fala com tom poético e idealista: “As violetas da montanha quebraram as rochas!” (Williams, 2008a, p. 114), é Gutman quem de fato encerra a peça, se direcionando à plateia: “A última fala foi dita. Fechem as cortinas!”. Isso, no contexto do imperialismo estadunidense alastrado durante os séculos XX e XXI, por um lado, e de sua herança de colonização, por outro, revela ainda mais profundas camadas de contradição.

Lembramos Peter Szondi (2001, p. 25) quando ele diz que “forma é conteúdo precipitado”.

O fato de Quixote e Kilroy saírem pelo desconhecido ao final da peça possui de fato um energizante tom idealista e até utópico sobre o que seria essa liberdade, longe da repressão. Mas contém também um tom do processo de colonização, assim como seus antepassados, sejam eles espanhóis ou ingleses, de “desbravar um mundo” que não era conhecido e que na peça é chamado de Terra Incognita, tal qual nos mapas do século XVI³⁴. O próprio nome da peça evoca repetidamente o teor histórico da estrada percorrida pelos colonizadores. Lá se vão as figuras em busca de liberdade. A liberdade individual, inclusive, está contida no cerne da ideologia estadunidense, forjada no século XIX, no que ficou conhecido como destino manifesto, termo cunhado pelo jornalista John O’Sullivan, que indicava o destino glorioso dos Estados Unidos, divinamente apontado. Para isso, eles deveriam espalhar seus ideais político-econômicos pelo continente, e posteriormente, pelo mundo inteiro. No desfecho de *Ten blocks*, após a saída dos outros dois de cena, existe um momento chave para a compreensão dessa contradição. Eis que surge cambaleando Sancho Panza, servo de Quixote. A peça termina com ele, obedecendo a seu mestre: “*Si Señor....Me voy, Señor – Me – voy....*” (Williams, 2008b, p. 155). Se Kilroy é o novo parceiro, seria ele também servo do cavaleiro espanhol? Não há história de vencedores, ou conquistadores, sem que seja revelado, entre as rupturas dos monumentos erguidos em seus nomes, o contrapelo da vitória. Este é o verdadeiro *Camino Real*.

³⁴ Terra Incognita é um termo em latim que significa literalmente *terra desconhecida*.

Referências

ANDERSON, Perry. **American foreign policy and its thinkers**. Londres; New York: Verso, 2015.

BALAKIAN, Jan. Camino Real: Williams' allegory about the fifties. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Org.) **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BENTLEY, Eric; RICH, Frank. (Org.) **Thirty years of treason: excerpts from hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968**. United States Congress. New York: Viking Press 1971. Disponível em: <https://www.laweekly.com/statement-of-elia-kazan>. Acesso em 20 jul. 2023.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 228-233.

BETTI, Maria Sílvia. Alegoria política e representação em Camino Real. In: CHAIA, Miguel (Org.) **Arte e política**. São Paulo: Programa de estudos pós-graduados em ciências, 2007.

BYRNE, Malcolm. CIA admits it was behind Iran's coup. **Foreign Policy**. 19 de agosto de 2013. Disponível em: <https://foreignpolicy.com/2013/08/19/cia-admits-it-was-behind-irans-coup>. Acesso em: 15 jul. 2023.

CALTA, Louis. Williams to take lower royalties. **New York Times**, 25 de dezembro de 1952. Disponível em: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1952/12/25/84382068.html?pageNumber=34>. Acesso em 04 jul. 2023.

CIA admits 1953 Iranian coup it backed was undemocratic. **The Guardian**, 13 de outubro de 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2023/oct/13/cia-1953-iran-coup-undemocratic-argo>. Acesso em: 15 nov. 2023.

CIMENT, Michael. **Kazan on Kazan**. London: Secker and Warburg, 1974.

CLURMAN, Harold. **The fervent years**. Boston: Da Capo Press, 1983

DEVLIN, Albert J. (Org.). **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson, MS; London: University Press of Mississippi, 1986.

FLORES, Fulvio Torres. **Da Depressão às raízes do macartismo: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams**. 323 f. 2013. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15052013-093207/pt-br.php>. Acesso em: 10 abr. 2021.

- KARNAL, Leandro. A formação da nação. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 23-97.
- JONES, David Richard. **Great directors at work**. Berkeley: University of California Press, 1986.
- KAZAN, Elia. **The selected letters of Elia Kazan**. Organized by Albert J. Devlin. New York: Alfred A. Kopf, edição Kindle, 2014.
- LAHR, John. **Tennessee Williams: mad pilgrimage of the flesh**. New York: W. W. Norton and Company Inc., 2014.
- MURPHY, Brenda. **Tennessee Williams and Elia Kazan: A collaboration in the theatre**. Cambridge: University Press, 1992.
- MURPHY, Brenda. **The theater of Tennessee Williams**. New York: Bloomsbury, 2014.
- NARDINI, Louis Raphael. **No man's land: a history of El Camino Real**. Nova Orleans: Pelican Publishing, 1961.
- NONE WITHOUT SIN: Elia Kazan, Arthur Miller and the blacklist. Direção: Michael Epstein. Documentário. Estados Unidos: PBS. 2003 (116 minutos).
- PALLER, Michael. A playwright with a social conscience. In: WILLIAMS, Tennessee. **Camino Real**. New York: New Directions, 2008. p. 157-162.
- PARKER, Brian. A developmental stemma for drafts and revisions of Tennessee Williams's "Camino Real". **Modern Drama**, University of Toronto Press, v. 39, n. 2, p. 331-341, Summer 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/mdr.1996.0070>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guisburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 173-275.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WILLIAMS, Tennessee. **Camino Real**. New York: New Directions, 2008a. p. 1-114.
- WILLIAMS, Tennessee. **Memoirs**. New York: New Directions, edição Kindle, 1975.
- WILLIAMS, Tennessee. **Notebooks**. New Haven: Yale University Press, 2006.

WILLIAMS, Tennessee. Production Notes. In: WILLIAMS, Tennessee. **The Glass Menagerie**. New York: New Directions, 1999. xix-xxii.

WILLIAMS, Tennessee. Ten Blocks on the Camino Real. In: WILLIAMS, Tennessee. **Camino Real**. New York: New Directions, 2008b. p. 115-155.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams**. Volume 2: 1945-1957. Albert J. Devlin; Nancy M. Tischler (Org.). New York: New Directions, 2004.

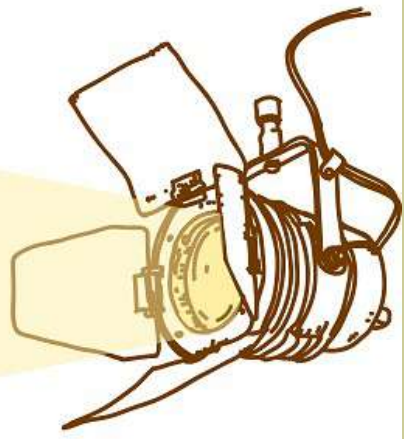
WILLIAMS, Tennessee. **Stairs to the roof**. New York: New Directions, 2000

ZANIOLO, Bruno Gavranic. **On the waterfront**: o Método de interpretação realista como um campo de disputa em Hollywood durante o Macartismo. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.8.2021.tde-23062021-203103. Acesso em: 05 jul. 2023.

Submetido em: 16 out. 2023

Aprovado em: 18 dez. 2023

Dramaturgia em foco



Ensaaios



Uma Rosa para Tennessee Williams

A Rose for Tennessee Williams

Mayumi Denise S. Ilari¹

Resumo

Este ensaio busca retomar diferentes versões de personagens e de um enredo central criados e reescritos por Tennessee Williams entre as décadas de 1930 e 1970, verificando de que modo as adaptações e alterações temático-formais realizadas em diferentes momentos da história refletem modificações sociais ocorridas nesse mesmo período nos Estados Unidos. Para tanto, analisamos três peças teatrais: *27 wagons full of cotton* (1946), *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* (1946) e *Tiger Tail* (1976), o roteiro cinematográfico *Baby Doll* (1955) e o conto “Twenty-seven wagons full of cotton” (1936).

Palavras-chave: Tennessee Williams (1911-1983); Teatro EUA; Dramaturgia e história.

Abstract

This essay analyzes different versions of a major plot and its characters created and rewritten by Tennessee Williams between the 1930 and 1970 decades, verifying in which ways formal and thematic adaptations and changes made in different historical moments correspond to social changes that took place in the US in each specific period. Three plays are hereby analyzed: *27 wagons full of cotton* (1946), *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* (1946) and *Tiger Tail* (1976), as well as the screenplay *Baby Doll* (1955) and the short story “Twenty-seven wagons full of cotton” (1936).

Keywords: Tennessee Williams (1911-1983); US theatre; Dramaturgy and history.

¹ Docente no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (PPGELLI), Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo. Trabalha com literaturas de expressão inglesa, tendo como foco de pesquisa dramaturgias contemporâneas, sua história e crítica. E-mail: ilarimayumi@usp.br.

O presente ensaio retoma, após muitos anos, uma pesquisa sobre a dramaturgia de Thomas Lanier (mais conhecido como ‘Tennessee’) Williams realizada na Universidade Estadual de Campinas, com apontamentos e atualizações realizados a partir da releitura de alguns de seus pontos significativos. Remonta, assim, a uma época de imersão na obra do dramaturgo para um segundo projeto de mestrado, quando, tendo em mãos alguns poucos pares de obras do autor disponíveis no Brasil, em português ou inglês, procurei pelo querido e saudoso professor Eric Mitchell Sabinson. Pouco antes dos anos 2000, no Instituto de Estudos da Linguagem, suas disciplinas enfocando teatro estadunidense (então ainda alocadas na subárea de tradução, em linguística aplicada) se notabilizavam entre os alunos, que se reuniam para longas discussões. Filho de um importante produtor junto à Broadway, assistira livremente ao longo da juventude a um sem-número de montagens e estreias em Nova Iorque, inclusive de algumas das últimas peças do dramaturgo; nas aulas e rodas de discussão de peças teatrais, eram frequentes as lembranças de personagens do repertório williamsiano, cujas falas nos recitava de cabeça, apontando sobretudo traduções de expressões ou gírias da época, sem as quais uma série de importantes sutilezas passariam despercebidas (como jargões sulistas ou certo vocabulário tipicamente artístico ou queer, velado em alguma medida nos palcos de então), sempre pontuando referências a fatos relacionados à vida e história dos Estados Unidos à época da escrita e encenação das peças. Emprestava-nos sempre um punhado generoso de livros, de modo que, por sua sugestão, li boa parte das dezenas de peças do repertório williamsiano, até encontrarmos o recorte que comporia meu objeto de pesquisa. Embora discordássemos sobre alguns aspectos da ideologia estadunidense, foi assim que chegamos, por sua indicação e orientação, à escolha de cinco obras (ou recriações) de Tennessee Williams, escritas em quatro diferentes décadas e momentos de sua carreira, como veremos adiante.

O volume de obras produzidas por Tennessee Williams, para mencionar apenas as dramáticas, é imenso, revelando quase “outro” autor, vastamente desconhecido. Em sua bela pesquisa sobre as peças “tardias” do dramaturgo, em *Nem loucas, nem reprimidas, o confronto contracultural da mulher com o mainstream nas late plays de Tennessee Williams*, na qual aponta para o cabal desconhecimento (não apenas no Brasil) da maior parte de suas obras, sobretudo não canônicas, Luis Márcio Arnaut (2022, Apêndices) faz um precioso e atualizado levantamento das peças catalogadas, assinalando a importância do estudo de

um vasto material, para além da “janela estreita da prolífica produção escrita de Williams” composta apenas por suas peças mais famosas e comerciais, conforme aponta Thomas Keith (in Arnaut, 2022, orelha).

A retomada da referida pesquisa e da obra deste autor, anos de estudos à frente, além de reunir e condensar alguns de seus pontos relevantes de modo mais sucinto, busca reavaliar a permanência de determinados pressupostos histórico-formais, à luz também do muito que foi pesquisado, traduzido e escrito sobre a dramaturgia williamsiana nos anos que se seguiram, inclusive na Universidade de São Paulo, no Brasil: além da pesquisa acadêmica de peças curtas ou de um ato de Tennessee Williams, que, até segunda informação, teremos iniciado no país, em 2000, diversas peças longas de Williams foram e continuam sendo objeto de pesquisa e interesse junto ao Programa de Inglês de nosso Departamento de Letras Modernas, entre outras instituições, motivo pelo qual a volta a esse estudo nos pareceu também significativa, neste volume especialmente dedicado ao autor.

Considerado durante muitos anos pela crítica como uma das três maiores figuras do teatro estadunidense no período do pós-guerra à segunda metade do século XX (ao lado de Eugene O’Neill e Arthur Miller), Tennessee Williams (1911-1983) dominou com grande sucesso os palcos por mais de quinze anos ininterruptos. Legou dezenas de peças teatrais, entre as quais algumas ainda inéditas e não publicadas, além de romances, poemas, contos e roteiros para cinema, meio através do qual sua obra dramática foi também amplamente difundida. Seu teatro é sobretudo um teatro de emoções, um teatro do instinto e da sua violência, um teatro da sexualidade, da solidão, da marginalidade e da perda, até certo ponto confessional, cercado de profundas tensões e poesia. O pano de fundo de seus personagens e enredos é essencialmente o Sul dos Estados Unidos, o Sul da infância do autor, cheio de reminiscências do passado, um Sul ao mesmo tempo aristocrático e decadente, violento e poético, puritano e preconceituoso. Tematizando o inconformismo do indivíduo para com um certo modo de vida e para com determinados comportamentos sociais normalizados, seu teatro aborda o isolamento do indivíduo em uma sociedade corrompida, e sua luta pela manutenção da individualidade em uma estrutura coletiva na qual imperam valores de massa; nesse sentido, frequentemente revelou a inaptidão dos sensíveis a se adequarem às exigências de um mundo materialista, preconceituoso e hipócrita, ávido de lucro e indiferente ao sofrimento alheio.

Insistentemente seu teatro trouxe à cena personagens dilaceradas pelo desajuste, sujeitos vivendo involuntariamente à margem da vida, de sua realidade egoísta e inclemente. Se Williams foi por vezes criticado como um sensacionalista barato, que buscava única e deliberadamente escandalizar o público com melodramas mórbidos de violência, sexo e frustrações, também foi vastamente aclamado como um grande dramaturgo, de uma intensidade poética capaz de reproduzir nos palcos personagens e situações de extremo realismo.

O teatro de Tennessee Williams, além de ter sido continuamente encenado na Broadway, foi traduzido e adaptado em inúmeros países europeus² e, no Brasil, teve diversas peças traduzidas e adaptadas,³ sobretudo nas décadas de 1950 e 1960.⁴ O cinema nacional, por sua vez, exibiu diversas adaptações de sua dramaturgia, cuja filmografia se intensificou a partir da década de 1950. Para além de importantes montagens no país, a influência do cinema hollywoodiano no Brasil nos anos 1940-50 foi muito intensa, sobretudo nas emergentes metrópoles que se encontravam sintonizadas com as influências do “estilo americano”, sem pressuporem relações periféricas ou terceiro-mundistas. Desde o advento da Primeira Guerra, quando países como França, Alemanha e Inglaterra forçosamente interromperam sua produção fílmica, Hollywood passaria a dominar o mercado de filmes da América Latina, com 95% do total dos filmes exibidos. Independentemente de como se julgue o caráter imperialista ou comercial desse cinema, é inegável a influência de seus signos na produção de modos de comportamento e expectativas estéticas na história cultural de nosso país, a partir de padrões veiculados pelas redes de signos dos *mass media*, que funcionavam num ciclo que era composto pelo filme, pelo cartaz de cinema que o anunciava e criava a expectativa para o mesmo, pelas revistas especializadas ou de variedades que potencializavam o fenômeno, pelas músicas de filmes ouvidas nos rádios, pelos álbuns e coleções de fotos, pelas propagandas que se

² Dentre os quais se podem citar, entre outros, o Royal Court Theatre, o Comedy Theatre e o Arts Theatre em Londres, ou os teatros Antoine, Théâtre des Champs-Élysées, Grammont, e Théâtre de l’Oeuvre em Paris.

³ No teatro brasileiro, personagens do autor foram encarnadas por grandes atores e atrizes tais como Cacilda Becker, Antônio Abujamra, Beatriz Segall, Glauce Rocha, Henriette Morineau, Jardel Filho, Lilian Lemmertz, Maria Della Costa, Maria Fernanda, Nathalia Thimberg, Thereza Rachel, Regina Braga, Gabriel Braga Nunes, Ítalo Rossi e Vera Fischer, para citar apenas montagens mais antigas. A dissertação de David Medeiros Neves (2021) traz a atualização e análise da recepção crítica nos palcos brasileiros, entre 1948 e 64, com dados mais atualizados.

⁴ A esse respeito, merece destaque a dissertação de David Medeiros Neves (*Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964)*, ECA-USP, 2021) traz a atualização e análise da recepção crítica nos palcos brasileiros, entre 1948 e 1964, com novos dados.

utilizavam da imagem das estrelas do cinema, etc. (Meneguello, 1996, p. 12).

O célebre James Baldwin certa vez afirmou que um escritor escreve sempre uma única estória.⁵ Nesse sentido, pode-se afirmar que a obra de Tennessee Williams é em grande parte autorreferente, e não apenas na medida em que convoca e reconvoca relações e eventos declaradamente inspirados em sua vida pessoal – o que foi aliás alvo de inúmeras “interpretações psicologizantes” de “achados” ou hipóteses sem maiores consequências, incluindo um sem-número de biografias não autorizadas misturando o que conheceríamos mais tarde como culto à celebridade, com incursões ou “inspeções” analíticas de sua vida pessoal particularmente “atípica”. Mais do que isso, para além da grande recorrência de versões múltiplas revisadas, referimo-nos ao fato de que, por sua vasta e extensa obra (poemas, contos, roteiros, peças, que se espriam por décadas) invariavelmente circulam personagens, temas e formas que retornam de tempos em tempos, simultaneamente estreitando e alargando seus significados, cuja reverberação é notória a quem quer que a leia ou assista.

Assim (e em certa medida como ocorre também na dramaturgia de Nelson Rodrigues), “as mesmas” personagens de certo modo retornam ao longo da trajetória do autor, com os mesmos ou outros nomes, bem como seus traços fundantes: assim retornavam, em sua dramaturgia, as típicas personagens à deriva ou à margem da vida, alocadas em desalentados cenários em subúrbios decadentes na década de trinta ou no novíssimo sistema capitalista que se implantava com pressa na nascente e próspera América de meados do século XX, no segundo pós-guerra; assim, frágeis, ambiciosos ou sensíveis jovens dobravam-se ao peso quer de uma tradição sulista hipócrita, pedante e pernóstica, quer a um novo mundo brutalmente ávido por lucro e avesso a qualquer tradição, adesão nostálgica ou sensibilidade; assim, suas inconfundíveis solteironas e matronas solitárias e envelhecidas, assemelhadas a “aves sem ninho”,⁶ desalentadas ou

⁵ “Every writer has only one story to tell, and he has to find a way of telling it until the meaning becomes clearer and clearer, until the story becomes at once more narrow and larger, more and more precise, more and more reverberating.” James Baldwin.

⁶ Na cena 2 de *À margem da vida* (*The glass menagerie*), há uma passagem marcante bastante lembrada pelas feministas em que Amanda, a senhora sem marido e exasperada para casar a filha define a situação das mulheres “solteironas” e sem um homem que as mantenham economicamente como “pássaros sem ninho”, fadadas à humilhação e a não ter um lar: “I know so well what becomes of unmarried women who aren't prepared to occupy a position. I've seen such pitiful cases in the South—barely tolerated spinsters living upon the grudging patronage of sister's husband or brother's wife!—stuck away in some little mousetrap of a room—encouraged by one in-law to visit another—little birdlike women without any nest—eating the crust of humility all their life! Is that the future that we've mapped out for ourselves?”

presas a aparências e ansiosas e ávidas por algum controle, retornavam à busca de salvadores endinheirados ou simbólicos, imersas na solidão, no ódio, na alienação ou na memória; assim seus e suas protagonistas demasiado humanos, desajustados ou adeptos da pujante “nova América” questionavam e ainda questionam, entre diferentes peças e décadas, o (seu) lugar individual num mundo inóspito e hostil, quer no plano da carência material ou no auge do sucesso típico ao almejado e celebrado “sonho americano”.

Partindo da leitura das peças, como referido anteriormente, selecionamos como recorte de estudo as seguintes obras:

- (1) Peças teatrais, de maior extensão ou atos-únicos: *27 wagons full of cotton* (1946), *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* (1946) e *Tiger Tail* (1976);
- (2) Roteiro cinematográfico: *Baby Doll* (1955);
- (3) Conto: “Twenty-seven wagons full of cotton” (1936).

Os textos que compõem esse material (um conto, três peças e um roteiro de filme, que seria produzido para o cinema) constituem diferentes versões para personagens e temas, em embrião ou já consolidados, que se repetem ou modificam ao longo da escrita de Tennessee Williams. A hipótese que levantávamos era a de desvelar, por meio da comparação dessas obras, transformações do teatro williamsiano, entendidas em função de transformações simultaneamente ocorridas no contexto histórico-social estadunidense. Buscávamos entender de que modo questões como a marginalização social, as relações entre poder, gênero e dinheiro, o preconceito em suas variadas formas, o papel social da mulher no âmbito da família e da tradição, e outras análogas, foram se alterando no teatro de Williams ao longo das décadas, materializadas artisticamente em diferentes versões de uma mesma trama, ao longo das décadas de 1930/40, 1950 e 1970, quando de suas respectivas (re)criações. Nesse sentido, o conto “Twenty-seven wagons full of cotton” e a peça *27 wagons full of cotton* passam-se em plena Depressão Econômica; o filme *Baby Doll* é posterior ao auge do macarthismo, exibido em um período áureo do cinema hollywoodiano e de ascensão da nova classe média americana; e *Tiger Tail* é escrita em meados dos anos 1970, posteriormente ao período de rebeldia e questionamentos que marcaram época na década de 1960.

Partindo do pressuposto de que a arte e a cultura são expressão de fenômenos sociais (Hauser, 1982, p. 7), ou de que o que se transforma na vida social e real dos homens

é que determina modificações tanto nas representações filosóficas como nas representações artísticas, o presente estudo busca retomar e verificar de que modo as adaptações e alterações empreendidas por Williams sobre uma mesma história, em diferentes momentos da história, refletem modificações sociais ocorridas nesse mesmo período. Passando pelas peças iniciais (no jargão típico da crítica, as chamadas *early plays*, escritas aproximadamente entre os anos 1930 e 1945), pelo período de ascensão e sucesso das peças “principais” (*major plays*, entre 1945 e 1960) e chegando ao período das chamadas peças tardias (*late plays*, a partir de 1950), buscaremos verificar o que efetivamente permanece (e não) por trás de narrativas de sucesso e sugeridas conquistas temático-formais, para além da crítica *mainstream*, que em geral privilegia as peças do período de maior sucesso comercial.

Iniciamos pelo conto “Twenty-seven wagons full of cotton” (1936) e pelo ato-único *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* (publicado em 1946),⁷ que trazem tanto os primeiros traços das personagens como características que se farão presentes na peça *27 wagons full of cotton*, publicada também em 1946. Assim como as demais do período “inicial” de Williams, essas se obras situam na esteira e no clima dos “anos 1930” e da Grande Depressão econômica, em sua sensação de desolação e da falta de perspectivas que se imprime nos destinos das personagens, principalmente as femininas. Na peça longa de 1946, sobretudo, paira no horizonte a situação socioeconômica das personagens e seu entorno, nas bases da disputa econômica entre o poder sulista pré-estabelecido e o estrangeiro (italiano) que buscava se estabelecer profissionalmente, nos tempos do New Deal de Roosevelt.

Já *Baby Doll*, de 1955, é o roteiro cinematográfico baseado na peça *27 wagons*, mencionada acima. Nele observamos como se modificaram, em pouco mais de uma década, as caracterizações das personagens e suas relações entre si. Como sugere o próprio nome do roteiro, a disputa de que trata o enredo, que era de ordem claramente econômica – pelo algodão a ser beneficiado (como ocorre em *27 wagons full of cotton*), torna-se uma disputa pela esposa de Meighan, a srta. Baby Doll do título. A troca de nome dessa personagem não é fortuita. Em um período em que o cinema apresentava “vedetes-ninfetas” como Marilyn Monroe e Brigitte Bardot combinando doses extremas de

⁷ A edição aqui utilizada (Williams, 1990) reproduz a versão da peça intitulada *The unsatisfactory supper or The long stay cut short*, registrada em 1946 para direitos autorais do autor (copyright), conforme consta à página 297. Para efeitos práticos, doravante nos referiremos à mesma como *The unsatisfactory supper*. Em 1948, a peça (possivelmente esta, ou outra versão) foi também publicada na coletânea *American blues*.

inocência e erotismo (Bardot foi lançada aos dezessete anos no festival de Cannes em 1954; em 1955, Marilyn interpretava uma jovem interiorana inocente e curvilínea em *O pecado mora ao lado*), a personagem Sra. Meighan, anteriormente caracterizada como uma mulher gorda, indolente e algo estúpida em *27 wagons*, torna-se, no filme produzido em 1956, uma voluptuosa donzela de dezenove anos, infantil e provocante, barganhando a virgindade entre um marido velho, bruto e falido e um estrangeiro aguerrido, jovem e atraente. No cinema do American Dream “tornado acessível” ou propagandeado agora nos afluentes anos 1950, o preconceito contra estrangeiros, particularmente italianos, daria lugar ao desejo, algo exótico, misturado a uma levíssima crítica à miséria das personagens femininas objetificadas ou socialmente descartadas num mesmo e decadente universo patriarcal, branco e falido, em que se revolviam novas e agressivas relações de troca e novos “capitais”.

O conto de 1936 “Twenty-seven wagons full of cotton”, escrito em tom de ridicularização das relações nas famílias sulistas e com algum humor negro, na década seguinte dera origem ao ato-único homônimo, focado nas relações de troca entre um sulista falido e um estrangeiro trazendo novo “progresso” nas relações comerciais locais. Na versão subsequente, no filme *Baby Doll*, a personagem feminina passaria a ativo na transação e disputa comercial, ouriçando e escandalizando o público na pujante e otimista América da década de 1950.

A peça em um ato *The unsatisfactory supper or The long-stay cut short*, por sua vez, tem por foco não mais a esposa do casal Meighan (seja na versão grotesca mais antiga ou na nova, como ninfeta), mas a personagem tia Rose, que passaria a fazer parte do elenco tanto do filme de 1955 como da peça *Tiger Tail*, inspirada neste, agora em 1976. Criada nessa peça em um ato entre as *early plays* de Williams, tia Rose faz parte da galeria de personagens dos atos-únicos das personagens humilhadas ou à margem da vida típicas da era da Grande Depressão e das primeiras peças do dramaturgo. Como mostraria Fúlvio Torres Flores (2013), em sua belíssima pesquisa sobre o volume *American blues* (que reúne peças curtas escritas entre as décadas de 1930 e 1940), as condições de vida da classe trabalhadora e dos excluídos das relações de produção, vitais à compreensão do trabalho do autor nesse período, apresentavam-se como matéria fundamental nessas primeiras peças de Williams. É nessa linha que Iná Camargo Costa (2001, p. 129, grifo nosso) igualmente caracterizara as peças do volume, “carimbadas com a rubrica ‘preocupações

sociais e radicalismo”, e costumeiramente despachadas pela crítica para o rol das experiências teatrais “superadas” dos anos 1930, uma vez que (como as peças tipicamente alcunhadas *early plays*, não se encontrariam no período de “sucesso” das “peças maiores” ou “principais” (*major plays*). As peças da coletânea, premiada pelo Group Theatre em 1939, bem como a coletânea *27 wagons full of cotton and other plays* (1945), que reúne peças “iniciais” também escritas entre os anos 1930-40, traziam já em germe o material de natureza épica original de seu teatro rapidamente identificado por Iná Camargo Costa, adiantando também parte das razões para as “dificuldades, inclusive mentais, de um tipo de mitômanas sulistas que conheceu muito bem” (Costa, 2001, p. 135), personagens essas que povoaram muito de sua obra, ainda que, nas peças de maior projeção, tais dificuldades parecessem frequentemente causadas por motivações essencialmente individuais.

Duas décadas após a “imoral” *Baby Doll*, a peça *Tiger Tail*, de 1976, retomaria o enredo do roteiro fílmico, numa chave muito mais ácida, crua e violenta. Parte integrante das peças classificadas como *late plays*, ou tardias, *Tiger Tail* lidaria de outro modo com os elementos constitutivos da trama inicial. Seu título referia-se agora não mais à transação comercial ou à desejável personagem cinematográfica, mas à localidade em que se passava a trama.

Neste ensaio, enfocaremos sobretudo as obras publicadas entre 1936 e 1946, e a personagem evocada na dedicatória do referente título.

De homens e rosas: papéis do feminino em Tennessee Williams

O conto grotesco de 1936

O conto “Twenty-seven wagons full of cotton”, que originaria todas as obras aqui reunidas, é ambientado no estado de Arkansas, tendo três personagens: Jake Meighan, apresentado no início da narrativa, e Silva Vicarro e a Sra. Jake Meighan, que atuam mais ativamente no enredo. Vicarro é o gerente da Syndicate Plantation, uma pequena companhia beneficiadora de algodão recentemente instalada na região. No início da narrativa, fica implícito que Meighan teria incendiado a máquina descaroçadora de algodão da Syndicate Plantation, que era sua concorrente e tinha equipamentos melhores.

O enredo é ao mesmo tempo estapafúrdio, cômico, sádico e algo escandaloso, levando-se em consideração os padrões morais da época. Contudo, predomina o tom cômico, aliado a passagens extremamente grotescas. Essa mistura entre cômico e grotesco iniciava-se já na contrastante descrição das personagens: a Sra. Meighan era descrita como uma mulher grande e terrivelmente gorda, com “montanhas de pele transpirando” (Williams, 1994, p. 46), enquanto o gerente da Syndicate Plantation era um homem miúdo e de pele escura, fascinado pela enormidade da mulher, que tinha quase o dobro de seu tamanho. Na varanda da casa dos Meighan, no dia seguinte ao incêndio, ambos interagiam enquanto Jake beneficiava o algodão trazido pelo concorrente, que acabara de ter seu maquinário incendiado. Vicarro, obcecado pela ideia de manter relações sexuais com a mulher enorme, chicoteava-lhe as pernas de tempos em tempos, sob o pretexto de espantar as moscas. A mulher, extremamente preguiçosa e afogada no dia de intenso calor, suando intermitentemente após engolir toda uma caixa de garrafas de Coca-Cola, dormitava ao ouvir suas investidas, enquanto sentia a saliva espessa se acumular na boca semiaberta. Vicarro, após muito esforço, logra enfim empurrar a mulher para dentro de casa. Carrega consigo o chicote e ela, subitamente temendo apanhar, põe-se a soluçar mas acaba por entrar.

Apresentada como excessivamente gorda, preguiçosa, estúpida, desajeitada, rodeada de moscas (que tinha preguiça de espantar, mas cujo caminhar nas pernas “cheias de tufo de pelos” lhe agradava), a Sra. Meighan original era de uma presença algo bizarra, avessa a suscitar qualquer compaixão. Seu par estapafúrdio com Vicarro, um homem estrangeiro proporcionalmente minúsculo segurando um chicote com o qual tencionava induzir ao adultério bizarro uma mulher gigantesca, corpulenta, mole, quase animalesca, lembraria o grotesco tal como definido por Wolfgang Kayser, de um universo alheado (tornado estranho), que revelava ao mesmo tempo o estranho e sinistro (Kayser, 1986, p. 159), em uma espécie de brincadeira grotesca a partir de uma situação absurda, estranha, repugnante.

O volume publicado em 1946: os atos-únicos dos humilhados

A peça homônima *27 wagons full of cotton* foi classificada por Williams como uma “comédia do Delta do Mississippi”. Tomando emprestado do conto algo do espírito jocoso

e alienado, traria, no entanto, um tom bem mais sério e pessimista, em que o grotesco dava lugar ao sofrimento. Como nos demais atos-únicos do período, suas personagens sofridas evidenciavam proximidade com uma espécie de realismo típico dos anos 1930. De fato, com a quebra da Bolsa de Valores em 1929, o país fora assolado por milhões de desempregados, pedindo por comida ou emprego, e muitos jovens escritores, ante o estrondear do fascismo e cenas de injustiça e miséria, tornaram-se sombrios ou amargos. Harold Clurman, um dos fundadores do Group Theatre, afirmava que uma boa peça deveria tratar dos desafios de seu próprio tempo, constituindo “the image or symbol of the living problems of our time. [...] to all of them there must be some answer, an answer that should be considered operative for at least the humanity of our time and place” (Rabkin, 1964, p.74). Foi esse um importante período de formação de grupos esquerdistas de trabalhadores como o Prolet-Bühne ou o Worker’s Laboratory Theatre (associado ao Workers International), que instavam os trabalhadores a familiarizar-se com as artes cênicas para utilizá-las em apoio às suas lutas (Carlson, 1997). Na avaliação de John Gassner (1980) sobre a década de 1930, os jovens escritores, procurando explicações para a desgraça que observavam, aceitaram a explicação marxista de que o capitalismo estava nas vascas da morte. Na busca de algum sinal de esperança, ouviram prontamente a predição de que uma sociedade melhor surgiria das agonias do presente:

Sonhavam com um mundo onde o esforço coletivo não fosse presa de uma corrida aos lucros, anárquica e predatória, à qual atribuíam, além do lamentável estado da economia, a guerra, o ódio e a frustração da personalidade. Voltando o olhar para o exterior, viam uma nova nação a levantar-se na Rússia, e [...] os Sovietes afiguraram-se como a Terra Prometida para vários dos novos dramaturgos e para um número menor de autores mais antigos. E dessas diagnoses e prognoses surgiu um novo estímulo. A batalha imediata entre capital e trabalho, a iminente luta pelo poder entre as duas classes e a fé no advento de uma nova ordem constituíram-se em vinho capitoso para os moços e moças que organizavam novas unidades de teatro e escreviam para elas (Gassner, 1980, p. 370-371).

Em *Tennessee Williams, o mestre do teatro moderno nos EUA*, Luís Márcio Arnaut (2023, p. 97) observa ainda, nos anos 1930, a presença de “movimentos sociais e correntes políticas que buscavam igualdade social, racial e econômica, considerando o grande contraste da sociedade dos Estados Unidos”. É importante caracterizar o teatro inicial de Williams por referência ao contexto mais politizado do teatro dessa década. O teatro williamsiano inicial, amargo e sombrio, centrava seus temas no indivíduo, colocando em

questão relações de personagens isoladas no interior de uma superestrutura que era criticada apenas indiretamente – daí talvez, inclusive, a avaliação, no período, de que seu trabalho não teria “conteúdo social”.⁸ O teatro inicial de Williams, com suas personagens decrépitas, ignorantes ou desvalidas, frequentemente desprovidas de perspectivas quanto ao futuro, iluminava, indiretamente, o inconformismo ante uma sociedade decadente, gananciosa e marginalizadora do ponto de vista social.⁹

Criada nesse contexto, a peça *27 wagons full of cotton* organiza-se agora em um ato composto por três cenas, e tem uma vez mais como personagens o casal (Flora e Jake) Meighan e o forasteiro Silva Vicarro, gerente-capataz da mesma Syndicate Plantation. As personagens, no entanto, ganham em complexidade, e muitas de suas ações se tornam mais cínicas ou inteligíveis, diminuindo em parte a sensação de estranhamento e bizarria suscitada pelo conto.

Jake Meighan, beneficiador de algodão em sua pequena propriedade rural próxima a Blue Mountain, Mississippi, é um homem grande e gordo, relativamente velho (sessenta anos), “com braços similares a presuntos cobertos de pêlos loiros” (Williams, 1990, p. 13). Já Silva Vicarro é um homem pequeno, moreno e forte, de físico e temperamento latinos. Nascido em Nova Orleans, de ascendência italiana, é novo no local, tendo chegado há relativamente pouco tempo para administrar a Syndicate Plantation, que estava levando à ruína moradores antigos como Jake Meighan. Latino, pequeno e “escuro”, o forasteiro que vem se instalar no local e disputar o trabalho com os residentes “americanos” traz ainda no pescoço uma medalha católica, e carrega consigo um chicote, que estala no chão de tempos em tempos.

Escrita em algum momento entre 1936 e o ano de registro de direitos autorais de publicação (1946), sabemos que a ação na peça *27 wagons full of cotton* se passa supostamente em 1933, ano de posse do Presidente Roosevelt e de seu discurso sobre a “política de boa vizinhança”, que é mencionada em algumas falas. Em meio, pois, à crise econômica, quando se buscava implementar uma série de novas medidas através do New

⁸ Em “The past, the present and the perhaps”, prefácio a *Orpheus Descending*, o próprio Williams conta que, nos anos 1930, em Chicago, seu trabalho não foi aceito pelo W.P.A. Writers’ Project por supostamente não apresentar “protesto” ou “conteúdo social”.

⁹ Referindo-se ao posicionamento ideológico de Tennessee Williams, o crítico Charles S. Watson o caracterizaria como: “A relentless satirist of capitalism, as shown later in the caricature of Lord Mulligan in *Camino Real* (1953), Williams ridicules the brashness of American business in *The Glass Menagerie*. Jim tells Laura how he will rise to the top, bragging “Knowledge - Zzzzz! Money - Zzzzz! Power!” Because Jim’s dream – like Willy Loman’s in *Death of a Salesman* – is business success, the anticapitalist Agrarian Williams can only recoil with scorn (Watson, 1997, p. 178).

Deal, Williams tematizava a luta entre uma nova corporação de plantadores e beneficiadores de algodão – simbolizada por um latino franzino e escuro que é sabotado –, em contraposição ao poder pré-estabelecido em uma determinada localidade do Sul, personificado pelo grande, velho, branco e desonesto Meighan. Obrigado a aguentar o cinismo de Meighan, que não consegue esconder a euforia por ter conseguido tanto trabalho em tempos de vacas magras, Vicarro descobrirá que foi Meighan quem incendiou sua propriedade – através da própria Sra. Meighan, simplória e algo idiota, a quem o marido havia enfaticamente instruído a dizer que ele não se havia ausentado de casa na noite do incêndio. Ciente dos fatos, Vicarro decide vingar-se de Meighan na sua esposa gorda e simplória, a quem chicoteará e com quem terá uma relação sexual violenta, em ações sugeridas que se confirmariam pela aparência desfigurada da mulher na cena subsequente, com as vestes rasgadas e coberta de hematomas. Após o marido, que ambigualmente lhe sugerira que fizesse companhia ao forasteiro, mencionando a política da boa vizinhança de Roosevelt, este concluiria que este mundo “is built on a principle of tit for tat” (Williams, 1990, p. 22), tirando proveito da singular troca de favores. Objeto da vingança do forasteiro e da corrupção do marido, e do escárnio de ambos, Flora Meighan, infantilizada, paga passivamente o preço da transação comercial masculina, em tempos, como se diria no Brasil, de pouca farinha e nenhum pirão.

Baby Doll

Se na década de 1930 documentários realistas e peças de protesto social de autores como Clifford Odets haviam estado em evidência no teatro estadunidense, as plateias do pós-guerra aplaudiriam montagens que apontavam para outras direções. O teatro americano dos anos 1940, conta-nos Martin Gottfried (1970, p. 336-337), era tipicamente naturalista no estilo e literário na forma, baseado em enredo e realismo, e as peças teatrais eram produzidas com base no texto do dramaturgo e na fidelidade do diretor a ele. Assim eram os teatros de Williams, Miller e Inge dos primeiros tempos, bem como dos dramaturgos dos anos 1930 que os haviam precedido (Kingsley, Hellman, Rice, Anderson, Odets, Sherwood, Howard, etc.). Todavia, uma vez solucionados os grandes problemas da Depressão pela Segunda Guerra Mundial, o idealismo pré-guerra tornava-se obsoleto, e o ajustamento da economia americana a necessidades sociais óbvias lhe lançariam a pá de

cal. Ainda segundo Gottfried, *Death of a salesman*, de Arthur Miller, teria sido a última das peças anticapitalistas, significando o fim daquela era, e sendo, ela própria, mais envolvida com tragédias pessoais do capitalismo americano do que com seus problemas econômicos.

É comum a crítica atribuir às peças e obras da “fase principal” de Williams o afastamento da semifantasia e da poesia romântica iniciais, bem como dos ideais de esquerda; a originalidade artística do autor fora aceita pelo *establishment*, e segundo Gottfried, Williams teria aderido ao mundo do sucesso financeiro, emprestando-lhe o encanto de sua escrita, com seu estilo e técnica vigorosos:

[...] com o congelamento de seu esquerdismo, o teatrólogo começou a aceitar as marcas do tempo. *The Rose Tattoo* é um hino em louvor do sexo, claramente de acordo com a época. [...] Não há que discutir o movimento de Williams para a direita. Na condição de um artista com um estilo cheio de viço em marcha para a maturidade, teria de parar a inovação no processo de aprofundamento. Esta, a ordem natural das coisas. [...] tornou-se ele um dos poucos dramaturgos genuínos a se vender. Aceitando sua reputação popular como dramaturgo sexy, mesmo titubeando ante essa incompreensão total, decidiu capitalizá-la. Começara já a fazer dinheiro – todas as suas peças (com exceção de *Camino Real* e *Summer and Smoke*) tinham sido transpostas para o cinema, e *Cat on a Hot Tin Roof* alcançou grande sucesso de bilheteria. [...] o clichê de Williams mostrava-se perfeito para filmes derramados, e de elevado orçamento, de Elizabeth Taylor. [...] Com críticos e platéias tornando-se cada vez mais conservadores, a peça supervistosa, supercomercial, supercínica estava para se tornar o único bom empreendimento dramático na Broadway. E Williams engordou. Suas obras posteriores continuaram os sucessos de bilheteria, mas sua arte e seu coração estavam mortos (Gottfried, 1970, p. 354-356).

É nesse período mencionado por Gottfried que foi escrito e produzido o roteiro cinematográfico *Baby Doll*. Em 1955, já célebre no teatro e em pleno vigor de sua carreira no cinema, Williams amalgamou os atos-únicos *27 wagons full of cotton* e *The unsatisfactory supper*, no que viria a se tornar o roteiro do referido filme, no Brasil traduzido como *Boneca de carne*. Descrito na época pela revista *Time* como “talvez o filme mais sujo já realizado e exibido legalmente nos Estados Unidos” (“just possibly the dirtiest American-made motion picture that has ever been legally exhibited”),¹⁰ foi dirigido por Elia Kazan e contou com a participação de Carroll Baker, Eli Wallach, Karl Malden e Mildred Dummock, entre outros.¹¹ Dividido em cento e quinze planos, trazia agora quatorze personagens. Além das

¹⁰ Williams (1991), texto de apresentação na contracapa do livro.

¹¹ Ainda que considerado imoral, o filme *Baby Doll*, cuja propaganda ocupava todo um quarteirão em Manhattan, foi sucesso de público, premiado pela British Academy Awards com o prêmio de “ator revelação” (Wallach), e com o prêmio Globe de melhor diretor (Kazan), além de ter sido indicado para três outros prêmios pela British Academy, e para quatro categorias ao Oscar, dentre elas a categoria de

quatro personagens principais – tia Rose (que manteve o nome), o forasteiro Silva Vacarro e o casal Baby Doll e Archie Lee Meighan (cujos nomes foram alterados ou hibridizados com os nomes das obras anteriores) – *Baby Doll* trazia uma série de personagens secundárias, que representavam o pano de fundo da comunidade local de *Tiger Tail*.

Pode-se afirmar que *Baby Doll*, filmado em 1956, foi um roteiro escrito para ser vendido comercialmente, para responder ao “sinal dos tempos”, como outras produções desse período, conforme apontara Gottfried. Articulando elementos viscerais do teatro de Williams a fórmulas da indústria cinematográfica destinadas a alcançar uma popularidade “fácil”. Por outro lado, encontram-se ali elementos de crítica social que contribuem para a representação da manifestação de reações racistas ou xenófobas: um grupo de brancos empobrecidos (dentre os quais se inclui Archie Lee) vê-se ameaçado economicamente por uma pequena empresa agrícola recém-estabelecida, vinda de fora, encabeçada por um descendente de estrangeiros, a quem chamarão raivosamente *the foreign wop*.¹² Williams, que fora, ele próprio, vítima de preconceito no Sul, devido à sua orientação sexual, manifestar-se-ia, em diversos momentos, contra todos os tipos de preconceito (já no prefácio a *A streetcar named Desire*, expressara o desejo de que a peça não fosse encenada nos estados em que a lei pregava a discriminação racial).

No ensaio “The cultural imagination of Tennessee Williams”, o crítico Charles S. Watson (1997) concebe a carreira de Williams em duas fases; na primeira delas, o dramaturgo, ainda que o criticasse, voltava-se nostalgicamente para o Velho Sul; já numa segunda fase, dedicar-se-ia a condenar a injustiça racial em sua terra de origem, atacando o Sul e seus conterrâneos com uma veemência muito maior. Essa segunda fase teria iniciado com peças escritas justamente a partir dos anos 1950, num momento em que os conflitos raciais no Sul estavam extremamente acirrados e violentos:

His [Tennessee Williams’s] view of the South became much harsher in the late 1950s because of his reaction to the racial violence that followed the Supreme Court decision against segregated schools in 1954. Thereafter, in plays such as *Orpheus Descending* (1957), he presented a South riddled with racial prejudice. The political issue, southern resistance to social change, increasingly consumed Williams’s attention [...] As part of the racial conflict that had erupted following the Supreme Court decision of 1954, massive resistance was organized in the Mississippi legislature, and White Citizen’s Councils were practicing intimidation. Several killings

melhor roteiro adaptado, que Williams perdeu para os autores de *A volta ao mundo em 80 dias* – James Poe, John Farrow e S. J. Perelman.

¹² Em tradução livre, algo como “estrangeiro carcamano”.

occured in 1955, the most notorious of which was the murder of Emmet Till, a black youth from Chicago, who proposed a date to a store owner's wife in Money, Mississippi. After his mutilated body was found in the Talahatchie River, an all-white jury in Summer, Mississippi, acquitted Roy Bryant, husband of the woman [...] on September 23, 1955. Despite a storm of protest led by the NAACP, the U.S. Department of Justice refused to enter the case, but later worldwide furor led the attorney general to draft the legislation that became the Civil Rights Act of 1957. *Baby Doll* parallels details of the case, since the Italian's 'wolf-whistle' at *Baby Doll* bears the same label as Emmett Till's whistle (Watson, 1997, p. 183-184).

Criticando a ausência de democracia, através do questionamento da liberdade de atuação de uma pequena corporação vinda de fora a uma atrasada localidade no Sul, *Baby Doll* menciona mas não enfoca exatamente a forma mais óbvia de racismo daquela região, o racismo contra os negros, mas o preconceito contra estrangeiros católicos, no caso italianos, por essa mesma comunidade. O papel social de pressão exercido pelos brancos, em defesa da manutenção dos seus "direitos" adquiridos, fica claro na cena seguinte, em que por muito pouco Archie Lee Meighan não nomeia explicitamente a sórdida organização racista que varria o Sul, a Ku Klux Klan:

ARCHIE: [...] But there's one teensy-eensy little - thing that you - overlooked! I! Got position! Yeah, yeah, I got position! Here in this county! Where I was bo'n an' brought up! I hold a respected position, lifelong! - member of - Wait! Wait!- *Baby Doll*! [...] On my side 're friends, long standin' bus'ness associates, an' social! See what I mean? You ain't got that advantage, have you, mister? Huh, mister? Ain't you a dago, or something, excuse me, I mean Eytalian or something, here in Tiger Tail County? [...] ALL I GOT TO DO IS GIT ON THAT PHONE IN THE HALL! (Williams, 1991, p. 109).

Embora Archie Lee não chegue a chamar seus companheiros, à la Klan, eles se fazem presentes em outras cenas do roteiro. Quando, logo no início de sua entrada em cena, Vacarro olha os homens que o rodeiam, percebe sua hostilidade: "Silva Vacarro passes by a knot of men. He is followed by Rock, holding the kerosene can. The camera stays with them. They smile" (Williams, 1991, p. 32).

Além disso, quando Vacarro desafia o delegado, afirmando que na lata de combustível que conseguiu recuperar do fogo como prova de que o incêndio havia sido criminoso estavam gravadas as iniciais do incendiário, o grupo se manifesta solidário ao crime - Rocky, o funcionário de Vacarro que segurava a prova do crime, apanha no banheiro, onde lhe é tirado o galão. A própria polícia prefere não se meter na briga, optando por manter a versão de que o incêndio fora acidental, e o delegado avisa Vacarro

para que tome cuidado por ser um forasteiro, e, portanto, não bem-vindo:

MARSHAL: You take the advice of an old man who knows this county like the back of his hand. It's true you made a lot of enemies here. You happen to be a man with foreign blood. That's a disadvantage in this county. A disadvantage at least to begin with (Williams, 1991, p. 35).

Vacarro é hostilizado e prejudicado economicamente pela comunidade racista local, embora não seja esse o plano maior do enredo. Observamos que, a despeito da “direitização” apontada na fase áurea de seu teatro, a crítica social de Williams ainda se faz presente. Se em *27 wagons full of cotton* o estrangeiro era minúsculo e impotente frente a Jake Meighan e vingava-se dele surrando e estuprando-lhe a esposa, em *Baby Doll* a intenção de vingança inexistente. Vacarro, agora bom moço, quer justiça, e para isso assusta a esposa de Archie Lee Meighan, até que ela lhe assine um papel atestando que o marido foi o autor do incêndio. De posse desse papel, terá a seu lado a justiça oficial para enfrentar Meighan, ou, pelo menos, a confiança nela. Além dessa possível maior democracia ou legalismo possível nas relações, algo do maniqueísmo próprio a Hollywood também se instaura. Na versão dos anos 1950, o italiano, antes tão bruto quanto Meighan, torna-se uma personagem mais justa e humanizada, e gentil com a velha tia Rose. Além disso, tornava-se cavalheiro e respeitador, ainda que conservasse o chicote. Archie Lee, ao contrário, é ainda o ignorante e bruto “velho homem” da peça de 1930, tornando-se também excessivamente velho para a esposa, que na nova versão tem apenas dezenove anos, enquanto o rival, embora “escuro” e miúdo, seria retratado como um “handsome, cocky young Italian” (Williams, 1991, p. 137):¹³ e ainda limpo, asseado, enquanto Meighan é um sujeito sebo de sessenta anos, apresentado, na primeira cena, agachado, com a barba por fazer, suando nos pijamas enquanto busca fazer um buraco na parede para através dele poder espiar a esposa donzela que dorme inocentemente em um berço de criança, e que lhe havia sido cedida em troca de uma dívida de dinheiro.

Assim como a Maggie de *Cat on a hot tin roof*, a jovem esposa Baby Doll faz parte de uma nova galeria de personagens femininas de Williams – não mais as patéticas, deslumbradas ou sofridas personagens das primeiras peças, mas mulheres “fortes” em busca de seu espaço e lugar ao sol em um mundo competitivo e capitalista. Segundo Edgar Morin, Hollywood, ameaçada pela televisão a partir de 1948, encontrou durante

¹³ Descrição do personagem em *Tiger Tail* (inspirada no roteiro *Baby Doll*), que se aplica perfeitamente ao personagem da versão filmada de *Baby Doll*.

alguns anos sua salvação na tela panorâmica e no lançamento de *superstars* como Marilyn Monroe. Williams, escrevendo para a Warner Brothers nesse período, pôs de lado a gorda e maltratada Flora Meighan para ceder lugar a uma estrela cuja aparência se conformava melhor com o ideal estético do cinema hollywoodiano dos anos 50: Flora, a personagem gorda e simplória que é espancada e estuprada em *27 wagons full of cotton*, daria lugar a uma jovem e atraente ninfeta, virgem e infantil, de nome Baby Doll, interpretada pela jovem Carroll Baker. Essa nova síntese entre o bom e o mau, aponta Morin (1989), inscreveria a estrela em uma grande corrente de profanação, guiada pela energia erótica libertada e espalhada na tela, e culminaria com as imagens das ninfetas filmadas em meados do século: “As novas estrelas são totalmente erotizadas, enquanto anteriormente a virgem e o justiceiro eram de uma pureza equivalente à da Virgem Maria ou de Lohengrin, e a vamp e o mau fixavam em si o apelo destruidor e bestial da sexualidade. [...] O resgate do erotismo desempenha um papel fundamental: o renascimento do star system é marcado pelo renascimento mamário. O ‘brigidismo’ acentua os decotes e revela os encantos estereoscópicos de Gina, Sophia e Martine. Os filmes multiplicam os strip-teases das estrelas, os banhos, o despir-se, o tornar a se vestir, etc. Uma onda de inocência perversa leva ao primeiro plano as ninfetas: Audrey Hepburn, Leslie Caron, Françoise Arnoul, Marina Vlady, Brigitte Bardot” (Morin, 1989, p. 16-17).

Uma rosa, um jantar indigesto

Tia Rose, parenta frágil e idosa criada no ato-único *The unsatisfactory supper* junto às personagens desvalidas da década de trinta, ressurgue no filme da década de cinquenta como a tia de Baby Doll. Personagem secundária no novo enredo, tinha duas funções principais: auxiliar na caracterização de outras personagens e provocar o riso, para contrabalançar momentos pesados do entrecho. Sem muita importância para o entrecho e os que a cercam, é enxotada por Meighan e acolhida pelo bondoso Silva Vacarro; algo ridícula, contracena com uma galinha e rouba chocolate de moribundos no hospital, o que é motivo de riso por parte do jovem casal, com quem contracena como adjuvante.

Mas é à tia Rose de *The unsatisfactory supper*, da fase inicial de Williams, que ora retornamos, e com a qual concluímos este ensaio. Nesse ato-único ambientado também no Sul (Blue Mountain, Mississippi), observam-se longas indicações de cena, em que são

descritas ações desprovidas de falas. O cenário é significativo, e dá o tom sombrio aos acontecimentos que se sucedem em torno da casa cinzenta desbotada, onde os céus anunciam tempestade e o vento emite ruídos como os de um gato. Próximo à varanda da casa, há uma roseira enorme, “cuja beleza parece de algum modo sinistra”. O sol está se pondo e há uma música “tipo Prokofiev” no ar (Williams, 1990, p. 299).

O enredo é extremamente simples: Archie Lee Bowman, um homem tosco que chupa o dedo, está irritado com o jantar que foi preparado pela tia da esposa. A velha senhora se esquecera de acender o fogão, e a comida foi servida meio crua. A esposa, Baby Doll Bowman, uma mulher grandalhona e indolente “cuja amplitude não é benigna” e “cuja estupidez não é confortável” (Williams, 1990, p. 299), concorda com o marido, reclamando do espaço que a idosa vinha ocupando na cozinha e queixando-se com o marido que não lhe arrumava “uma negra” para cozinhar. No meio da conversa, decidem que é melhor se livrarem da velha, que já vinha sendo enxotada entre os demais parentes. Relações humanas deterioradas – desta vez, familiares – em função também de dinheiro, são aqui tematizadas. Não mais capaz de cozinhar, a tia velha já não tinha função dentro da casa, motivo pelo qual deveria ser passada adiante, antes que adoecesse e onerasse o orçamento. Os diálogos são ácidos, objetivos:

ARCHIE LEE: Some of them get these lingering types of diseases and have to be given morphine, and they tell me that morphine is just as high as a cat's back.

BABY DOLL: Some of them hang on forever, taking morphine.

ARCHIE LEE: And quantities of it!

BABY DOLL: Yes, they take quantities of it!

ARCHIE LEE: Suppose the old lady broke a hipbone or something, something that called for morphine!

BABY DOLL: The rest of the folks would have to pitch in and help us.

ARCHIE LEE: Try and extract a dime from your brother Jim! Or Susie or Tom or Bunny! They're all tight as drums, they squeeze ev'ry nickel until the buffalo bleeds!

BABY DOLL: They don't have much and what they have they hold onto.

ARCHIE LEE: Well, if she does, if she breaks down an' dies on us here, I'm giving you fair warning – I'll have her burned up and her ashes put in an old Coca-Cola bottle – unless your folks kick in with the price of a coffin! (Williams, 1990, p. 307-308).

Desde há muito, a desigualdade feminina esteve entremeada no tecido social, parte de um processo de vida que fornecia sua melhor defesa contra mudanças. Instituições sociais, políticas e econômicas, sobretudo no período retratado, eram todas caracterizadas por uma aguda divisão de papéis sexuais. E as qualidades essenciais ao sucesso no mundo

feminino eram diretamente opostas àquelas necessárias no mundo masculino. Em uma sociedade baseada na premissa segundo a qual homens e mulheres ocupavam diferentes esferas e tinham qualidades distintas, não era de se surpreender que a maioria das mulheres aceitasse prontamente os papéis de esposa e mãe: mais de 75% das mulheres que responderam à pesquisa Gallup de 1936 reprovavam o trabalho feminino. E nenhuma grande manifestação questionou a legislação que restringiu os direitos da mulher durante os anos 1930, em função da Grande Depressão. Se eram escravizadas, como diziam as feministas, tratava-se de uma servidão bem-aceita, reforçada por todo o processo social.

Dentro desse panorama do universo feminino dos EUA da década de 1930, personagens como tia Rose (como também Baby Doll e Flora Meighan) representam mulheres economicamente dependentes, devotadas ao trato familiar-doméstico, “rosas do lar”, como sugeria a citação de um romance popular na época. Oprimidas pelo mundo prático em que pesa o dinheiro, deveriam submeter-se a todo tipo de opressão. A dona de casa Flora é chamada de folgada e inútil (*useless*) pelo marido, quando questiona a prostituição a que está sendo submetida, e a idosa tia Rose é enxotada por não mais ser capaz de cozinhar para os sobrinhos (função que até então lhes economizava a paga dos serviços “de uma negra”), em troca de teto e comida. Criticando a hipocrisia das relações familiares no que se refere à condição feminina, Tennessee Williams, além de retratar a subserviência a que eram submetidas as mulheres, questionava ainda a repressão sexual – figurada, em *27 wagons*, no longo diálogo velado entre Flora e Jake Meighan, a respeito da relação sexual entre ela e o forasteiro, de conhecimento do marido.

Se a esposa de Meighan “se rebela” no filme de 1955 (afronta o marido, interessa-se, inclusive sexualmente, pelo forasteiro, ameaça abandonar o marido, diferentemente de Flora, que se deixava passivamente sujeitar e agredir), o faz apenas no limite de buscar abrigo com um novo protetor, em sintonia com as expectativas de romance e *happy end* demandados por Hollywood. Enquanto a típica *baby doll* ou ninfeta emergente na Hollywood no período, trocava ainda o marido velho e falido pelo jovem forasteiro, munida com ativos sexuais de um novo papel feminino, num mundo igualmente velho e alienado, ainda que mais esperançoso.

Em tal universo, a personagem mais interessante e conseqüente entre tantos entrecos aqui tematizados, é certamente a tia Rose de *The unsatisfactory supper*, criada por Williams na década de 1930. De um lirismo pungente, trágico e poético, essa frágil

personagem recusa o lugar de humilhação, descarte e resignação a que não teria escolha, em função de sua situação a um só tempo econômica, de gênero e familiar. Após ser notificada por Meighan de que seria sumariamente despejada na manhã seguinte, nega-se a entrar na casa, ao perceber a proximidade de um furacão:

[The door slams shut. The whine of the angry cat turns into a distant roar and the roar approaches. But Aunt Rose remains in the yard, her face still somberly but quietly thoughtful. The loose gray calico of her dress begins to whip and tug at the skeleton lines of her figure. She looks wonderingly at the sky, then back at the house beginning to shrink into darkness, then back at the sky from which the darkness is coming, at each with the same unflinching but troubled expression. Nieces and nephews and cousins, like pages of an album, are rapidly turned to her mind, some of them loved as children but none of them really her children and all of them curiously unneeded of the devotion that she had offered so freely, as if she had always carried an armful of roses that no one had ever offered a vase to receive. The flimsy gray scarf is whipped away from her shoulders. She makes an awkward gesture and sinks to her knees. Her arms let go of the roses. She reaches vaguely after them. One or two she catches. The rest blow away. She struggles back to her feet. The blue dust deepens to purple and the purple to black and the roar comes on with the force of a locomotive as Aunt Rose's figure is still pushed toward the rose bush.] DIM OUT (Williams, 1990, p. 313).

Já se afirmou que o teatro moderno inúmeras vezes portou a bandeira do desencanto, e que diversas produções das primeiras décadas do século não parecem senão destroços de uma sociedade naufragada. Segundo John Gassner (1980), o sofrimento, conducente à análise social ou psicológica, esteve presente com muita assiduidade nos palcos modernos. Contudo, boa parte desse teatro, de um modo geral, apresentou-se como um protesto satírico contra a desumanização da sociedade na era industrial de produção de massa, com sua moralidade relativista, ausência de reforma social, desigualdade dos sexos, entre muitas inquietações.

Podemos afirmar que a arte maior de Williams permanece junto à poesia da frágil senhora, para sempre exposta ao turbilhão da vida real, que a arrastaria consigo. Em meio aos uivos do vento, o palco escurece, e as rosas voam de sua mão. Ante um céu escuro e revoltado, para sempre arremessada sobre a roseira, tia Rose nos brinda com as contradições e a estranha força de sua (im)permanência, no pungente lirismo do dramaturgo imenso que foi Tennessee Williams.

Referências

- ARNAUT, Luís Márcio. **Nem loucas, nem reprimidas**: o confronto contracultural da mulher com o *mainstream* nas *late plays* de Tennessee Williams. São Paulo: Alameda, 2022.
- ARNAUT, Luís Marcio. **Tennessee Williams, o mestre do teatro moderno nos EUA**. São Paulo: Giostri, 2023. (Série Dramaturgos Vida e Obra).
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho**. São Paulo, Nankin, 2001.
- FLORES, Fulvio Torres. **Da depressão às raízes do macartismo**: representação de questões sócio-históricas em *American blues*, de Tennessee Williams. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. Tradução J. Guinsburg e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GOTTFRIED, Martin. **Teatro dividido** – A cena americana no pós-guerra. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1982. (Tomo I).
- ILARI, Mayumi Denise S. **27 wagons full of cotton, Baby Doll e Tiger Tail**. A história social norte-americana recriada no teatro de Tennessee Williams. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**. O cinema hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- MORIN, Edgar. **As estrelas**. Mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- NEVES, David Medeiros. **Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964)**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- RABKIN, Gerald. **Drama and commitment: politics in the American Theatre of the Thirties**. Indiana University Humanities Series, No. 54. Bloomington: Indiana University Press, 1964.

WATSON, Charles S. **The history of southern drama**. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1997.

WILLIAMS, Tennessee. **Baby Doll & Tiger Tail**. New York: New Directions, 1991.

WILLIAMS, Tennessee. Twenty-seven wagons full of cotton. In: WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams collected stories**. New York: New Directions. 1994.

WILLIAMS, Tennessee. 27 wagons full of cotton. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 full of cotton and other one-act plays**. London: John Lehmann, 1949.

WILLIAMS, Tennessee. The unsatisfactory supper or The long stay cut short. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theater of Tennessee Williams: volume 6**. New York: New Directions, 1990.

WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams: volumes 1-8**. New York: New Directions, 1990-1992.

Submetido em: 23 out. 2023

Aprovado em: 05 dez. 2023



What weird meant to Williams

O que o estranho significava para Williams

David Kaplan¹

Abstract

In August 1928, *Weird Tales* magazine published “The vengeance of Nitocris,” a short story written by 16 year-old Thomas Lanier Williams. What Tennessee Williams wrote later in his life resembles the plots, the structure, and stylings of stories (including the names of characters) that appeared in *Weird Tales* in and around 1927 and 1928. Consistently, where the progression of certain fantasy images (including ghosts and vampires) in *Weird Tales* leads to withering death and punishment in hell, the same fantasy imagery included by Williams in his plays, poetry, and fiction progresses to flourishing life and, even in death, as in the death of Nitocris, self-defined accomplishment and satisfaction.

Keywords: Tennessee Williams; *Weird Tales*; Queer; Fantasy; Science fiction.

Resumo

Em agosto de 1928, a revista *Weird Tales* publicou “A vingança de Nitócris”, um conto escrito por Thomas Lanier Williams, com apenas 16 anos na época. O que Tennessee Williams escreveu posteriormente em sua vida assemelha-se às tramas, à estrutura e ao estilo das histórias (incluindo os nomes dos personagens) que apareceram em *Weird Tales* em torno de 1927 e 1928. De maneira consistente, onde a progressão de certas imagens de fantasia (incluindo fantasmas e vampiros) em *Weird Tales* leva a uma morte fulminante e punição no inferno, a mesma ideia de fantasia incorporada por Williams em suas peças, poesia e ficção evolui para uma vida próspera e, mesmo na morte, como no caso da morte de Nitócris, conquista e satisfação autodefinidas.

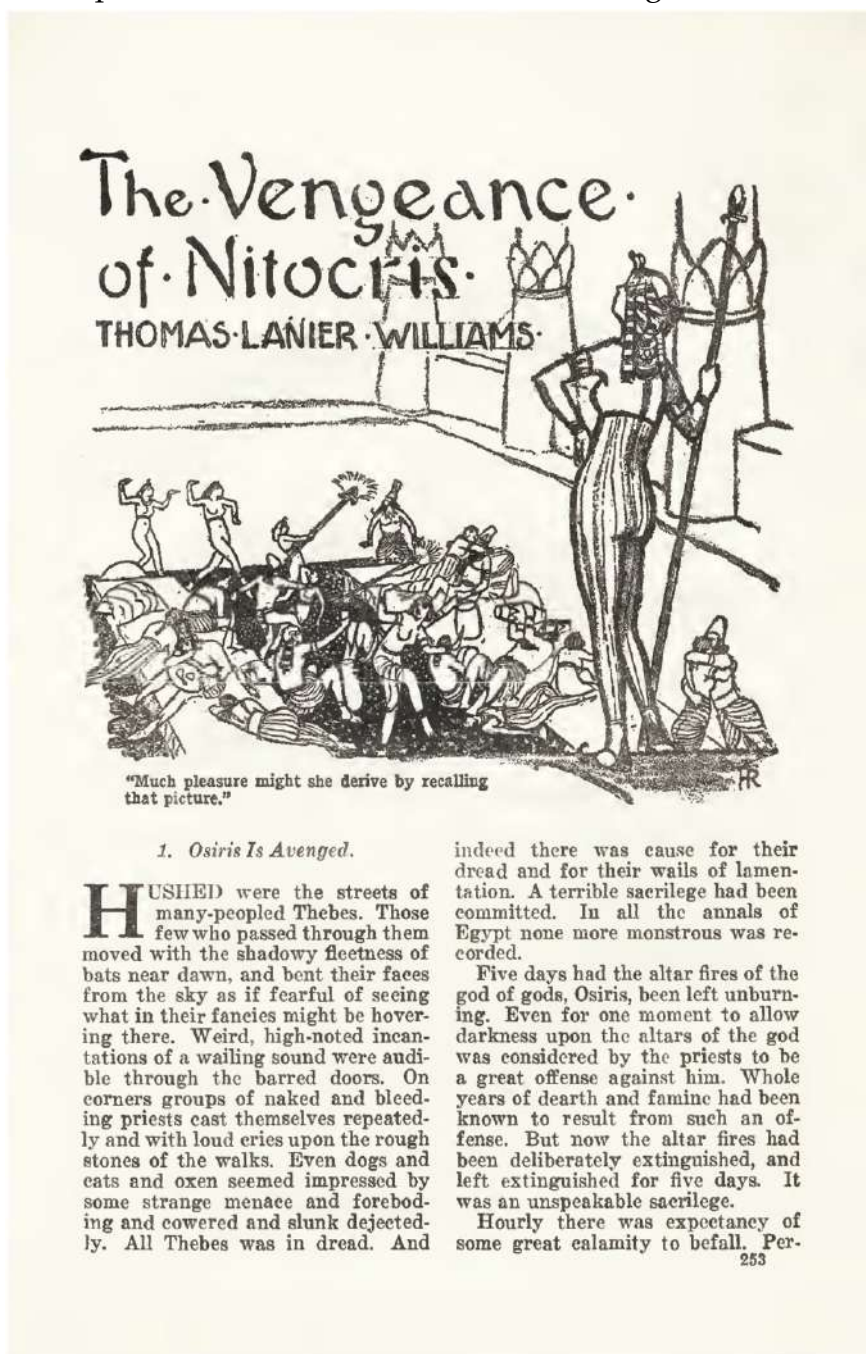
Palavras-chave: Tennessee Williams; *Weird Tales* (revista); Queer; Fantasia; Ficção científica.

¹ David Kaplan is the author of *Tennessee Williams in Provincetown* (2006) and *Tenn years* (2015), a collection of essays about Williams in production. He is the editor of *Tenn at one hundred* (2011) the centennial collection of essays about Williams’ reputation. Curator/cofounder (in 2006) of the Provincetown Tennessee Williams Theater Festival, he has directed productions of Williams around the world including *Suddenly last summer* in Russia (1993), *The eccentricities of a nightingale* in Hong Kong (2003), *Ten blocks on the Camino Real* in Uruguay (2012) and Ghana (2016) – and throughout the U.S. since 1973. E-mail: dkdirectly@gmail.com.

August 1928 – *Weird Tales* magazine – “The vengeance of Nitocris”:

Hushed were the streets of many peopled Thebes. Those few who passed through them moved with the shadowy fleetness of bats near dawn, and bent their faces from the sky as if fearful of seeing what in their fancies might be hovering there. Weird, high-noted incantations of a wailing sound were audible through the barred doors. ... A terrible sacrilege had been committed. In all the annals of Egypt none more monstrous was recorded (Williams, 1928, p. 153).

Figure 1 – First page of “The vengeance of Nitocris”, short story by Williams, published in *Weird Tales*, v. 12, n. 2, August 1928



Source: Author's collection.

What probably prompted 16-year-old Thomas Lanier (not yet Tennessee) Williams to submit stories² to the pulp magazine *Weird Tales* was the chance of a fee he might receive, if what he wrote was accepted for publication. His tale “The vengeance of Nitocris,” set in ancient Egypt, was published in *Weird’s* August 1928 issue: his first story in print. He was paid \$35. That’s the equivalent of \$550 today. You could buy a refrigerator in 1928 for \$35.

Williams’ “Nitocris” is a 4800-word riff on a 120-word throwaway paragraph from the chronicles of the Greek historian Herodotus in which a Pharaoh’s sister from the Sixth Dynasty of Egypt revenges her brother’s death at the hands of a mob. “Beauteous” Nitocris (Williams has her wearing lipstick) announces a banquet in an underground chamber, conveniently next to the Nile. In 1959, in the *New York Times*, Williams described what happened next: “...at the height of this banquet, she excused herself from the table and opened sluice gates admitting the waters of the Nile into the locked banquet hall, drowning her unloved guests like so many rats” (Williams, 1959, p. 446).

In 1928 Tom pitched his prose to what would please a *Weird Tales* editor.

With the ferocity of a lion springing into the arena of a Roman amphitheater to devour the gladiators set there for its delectation, the black water plunged in. Furiously it surged over the floor of the room, sweeping tables before it and sending its victims, now face to face with their harrowing doom, into a hysteria of terror. ... And what a scene of chaotic and hideous horror might a spectator have beheld! The gorgeous trumpery of banquet invaded by howling waters of death! Gaily dressed merrymakers caught suddenly in the grip of terror! Gasps and screams of the dying amid tumult and thickening dark! (Williams, 1928, p. 260).

Weird Tales, the magazine that offered an outlet for Thomas Lanier Williams’ fevered prose in 1928, published its first issue in March of 1923. *Weird Tales* was a “pulp” magazine, printed on inexpensive wood pulp paper that grows browner and more fragile over time. A hundred years later the pages shatter into flakes when touched or turned, but archivists have digitalized the contents of the issues and placed digital copies online, which makes reading and research possible, as do CD disc collections.

In the 1920’s a single issue of *Weird* cost twenty-five cents and was available monthly on newsstands and in drugstores throughout the United States. Copies of *Weird* were mailed around the world, including to U.S. military bases. Each issue in the late

² Three stories at least, found in typed manuscript pages in the Harry Ransom Center in Austin, Texas, seem to be intended for submission to *Weird Tales*: “The vengeance of Nitocris,” “The eye that saw Death,” and “The flower-girl of Carthage.”

1920s ran to 148 pages. A *Weird* Table of Contents in the 1920s listed an average of fifteen entries, including stories and poems of various lengths and authors both famous and unknown. The magazine ended publication in 1954.³

Every month *Weird Tales* printed a full-page ad for itself defining the contents of what was published. The headlines varied in 1928, the year *Weird* printed Williams' Nitocris story: Gripping Fiction (January), Quality Fiction (February) Superb (March) Unique (April), but the copy was more or less the same:

NOWHERE except in the pages of *Weird Tales* can you find such superb stories of the bizarre, the grotesque and the terrible—fascinating tales that grip the imagination and send shivers of apprehension up the spine—tales that take one from the humdrum, matter-of-fact world into a deathless realm of fancy—tales so thrillingly told that they seem very real. This magazine prints the best contemporary weird fiction in the world. If Poe were alive he would undoubtedly be a contributor to *Weird Tales*. In addition to creepy mystery stories, ghost-tales, stories of devil-worship, witchcraft, vampires and strange monsters, this magazine also prints the cream of the weird-scientific fiction that is written today—tales of the spaces between the worlds, surgical stories, and stories that look into the future with the eye of prophecy (*Weird Tales*, February, 1928, inside cover).

Rhode Island's Gothic surrealist H.P. Lovecraft (*Weird* published over a dozen of his stories)⁴ put it this way:

Weird Tales, February 1928, The Call of Cthulhu
'The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light ... (Lovecraft, 1928, p. 159).

The pattern of Lovecraft's stories—the inevitable horrific revelation of a willfully forgotten past—could pass for the plot summary of Williams' most famous plays: *Suddenly last summer*, *Sweet bird of youth*, *A streetcar named Desire*, *The night of the iguana*, and *The glass menagerie* if you think it's horrific to abandon your crippled sister. Williams thought it was monstrous.

Besides "The vengeance of Nitocris," at least two other typed manuscripts for short stories signed Thomas Lanier Williams demonstrate teen-aged Tom's understanding of

³ Beginning in 1973 there have been several attempts to start new magazines called *Weird Tales*. As of this writing there is a *Weird Tales* website.

⁴ Howard Phillips Lovecraft, born 1890, died 1937. *Weird Tales* published seven Lovecraft stories while he was alive—one ghost-written for Houdini—and published another six stories by Lovecraft posthumously.

what *Weird* was willing to pay for. *Weird* boasted of “surgical stories” in the menu of genres touted in ads. Thomas Lanier Williams’ manuscript for “The eye that saw death,”⁵ relates a sinister surgery story that resembles four other sinister surgery stories published by *Weird* in 1929,⁶ including March 1929’s “The rat” by S. Fowler Wright in which “The surgeon experimented on a blind rat, then committed a stage murder”.⁷

In Williams’ “The eye that saw death” a troubled patient with a transplanted eye takes on the tormented vision of a murderer (from whom the eye was removed after execution). Williams typed his parents’ St. Louis address— 6254 Enright Avenue—on the last page of “The eye that saw death” manuscript, as he had on the “Nitocris” manuscript. The Williams family lived at Enright from June 1926 to September 1935 (Leverich, 1995, p. 79, 153), but it is impossible to pinpoint when “The eye that saw death” was written. The question the story poses—whether it is better to retain a horrific vision or have it surgically removed— is the same question posed in *Suddenly last summer* written in 1957. Williams’ ultimate answer, having it both ways, lies in the title of the play *Something cloudy, something clear* written in 1981.

“The flower-girl of Carthage,”⁸ another story signed by Thomas Lanier Williams (giving his parents address) that seems intended for *Weird*, resolves a love triangle, thanks to reincarnation, over the span of two thousand years from an Ancient Roman chariot race to a car collision in an early twentieth-century mid-western city. Reincarnation stories were also a *Weird* specialty. Williams stopped his narrative for some philosophical reflections:

The bodies of men are like waxen candles. They burn with life for their short periods. Then their flame vanishes – into that vast and mysterious darkness of death, from which all flames of life have sprung and into the rapacious maw of which all must eventually be swallowed.⁹

⁵ “The eye that saw death” was published posthumously by *Strand Magazine* in 2015.

⁶ *The Weird Tales* 1929 line-up of surgical stories along with their descriptions in the magazine: February: “An adventure in anesthesia” By Everil Worrell. “The new gas used at the hospital drove one man to suicide, and had a startling and weird effect on another.” March: “The rat” by S. Fowler Wright. “The surgeon experimented on a blind rat, then committed a stage murder.” July: “Dr. Pichegru’s discovery” by Carl F Keppler. “An unscrupulous scientific zealot performs an experiment in brain-transplantation, with hideous results.” November: “The gray killer” by Everil Worrell. “Through the wards of a hospital slithered a strange horrifying creature, carrying shocking death to his victims.”

⁷ The description in *Weird Tales*, February 1929, the month before publication.

⁸ “The flower-girl of Carthage” is so far unpublished. The typed manuscript is in the Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

⁹ Harry Ransom Center folder, page numbered 9 by Professor Thomas Mitchell.

The purple prose puts crudely what Williams would embody in more subtle ways onstage, memorably so in the last lines of *The glass menagerie*.

TOM: ... for nowadays the world is lit by lightning! Blow out your candles, Laura - and so good-bye.
[She blows the candles out.]
THE SCENE DISSOLVES (Williams, 2000a, p. 465).

Or the fireworks that conclude *The eccentricities of a nightingale*.

(Another rocket explodes, much lower and brighter. The angel, Eternity, is clearly revealed for a moment or two. Alma gives it a little parting salute as she follows after the young salesman, touching the plume on her hat as if to see if it were still there.)
(The radiance of the sky-rocket fades out; the scene is dimmed out with it.)
The End (Williams, 2000b, p. 487).

Whether he was conscious of it or not, half-remembered or completely forgot, what Williams read in *Weird* echoed over the decades of his writing. In the January 1928 issue of *Weird* there's "A ghost-tale of New Orleans" titled "The garret of Madame Lemoyne,"¹⁰ the story of a haunted torture chamber that fifty-five years later echoed in the title of Williams' one-act farce of a torture chamber set in an attic, *The remarkable rooming-house of Mme. LeMonde*, submitted for publication in 1982.¹¹ There are other coincidences, or perhaps they aren't coincidences.

The points of contact, or let's call them coincidence, of Williams' writing with *Weird* stories, names, themes, and sympathies peak in 1928, the year he was waiting for his Nitocris story to be published.¹² Such contacts/coincidences occur a little less so in 1927, the year in which his "Nitocris" was accepted for publication. There are points of contact with the surgical stories in 1929.¹³ By September 1929, Williams was in college at the University of Missouri at Columbia. Would he have continued reading *Weird* in college? Maybe. There are some points of contact or coincidence in 1926. Did Thomas Lanier Williams see much of 1925 *Weird Tales*, when he was 14? Maybe he did.

In any of the years Williams might have been reading *Weird* he would have had the opportunity to dip into (along with then modern science fiction and fantasy) an inspiring range of fantasy stories – and poetry – written by an international array of great authors

¹⁰ "The garret of Madame Lemoyne" by W. K. Mashburn, Jr. *Weird Tales*, v. 11, n. 1, p. 44, January 1928.

¹¹ *The remarkable rooming-house of Mme. LeMonde* was first published by Albondocani Press in 1984.

¹² According to Williams' *Memoir*, he wrote and submitted "The vengeance of Nitocris" in 1927, receiving notice from *Weird Tales* it would be published in 1928.

¹³ For surgical stories in *Weird Tales* see footnote 6.

from past centuries.¹⁴ *Weird* was establishing a lineage for what it published.

Weird 1926 issues included writing by Sir Walter Scott, Edgar Allan Poe (twice), Charles Kingsley, Baudelaire (twice), Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman, Théophile Gautier, William Blake (“Tyger! Tyger!”), Guy de Maupassant, Percy Bysshe Shelley (“Ozymandias”), Charles Dickens, Daniel Defoe, and Friedrich von Schiller.

Weird 1927 included Poe again, William Coleridge (twice), Wilkie Collins, Washington Irving, John Keats, Leonid Andreyeff, Robert Louis Stevenson, Nathaniel Hawthorne, Ivan Turgenev, Thomas Lovell Beddoes, Alexander Pushkin, Elizabeth Gaskell, Bram Stoker, and Shakespeare (a fairy lullaby from *A midsummer night’s dream*).¹⁵

Weird 1928 included Poe, Gautier, Washington Irving, Baudelaire, Flaubert (“St. Julian” from *Three Tales*), and Hawthorne. In September 1928 *Weird* included Bram Stoker and, again, Washington Irving. For the rest of 1928 *Weird* did not include such “classic” fantastic literature.

There was less historic writing in *Weird’s* 1929 monthly issues. In February, a short story by the 19th century Spanish novelist Alarcón appeared in *Weird*. A poem by Baudelaire appeared that May and a short story by Nathaniel Hawthorne was published in *Weird* that July. In 1930, *Weird’s* historic writing was made up of only three entries, written by Dickens, Guy de Maupassant, and Mark Twain.

There was also, perhaps, a personal connection for Williams to *Weird*. In October 1925 and September 1926 *Weird* published the poetry of Sidney Lanier (1842 -1881).¹⁶ This would mean something special to Thomas Lanier Williams, whose middle name honored his father’s side’s connection through his great-grandfather’s mother¹⁷ to the same Lanier family as Sidney. In later years he would mention his connection as a distant cousin to Sidney Lanier, “Georgia’s greatest poet,” as it says on the 1972 US stamp in Lanier’s honor.¹⁸

Reading *Weird*, Williams would have noticed the work of popular authors like silent film stars, now mostly forgotten, whose writing appeared repeatedly in the 1920’s:

¹⁴ Conveniently in the public domain.

¹⁵ In 1963, *Gamma 1*, a science fiction fantasy magazine that could be considered the intellectual heir to *Weird*, published Shakespeare’s fairy lullaby in their second issue. The first issue included Williams’ Nitocris story.

¹⁶ Lanier’s poem “Song of the Hound” was reprinted in: *Weird Tales*, v. 6, n. 4, p. 505, October 1925. Lanier’s poem “Barnacles” was reprinted in: *Weird Tales*, v. 8, n. 3, p. 401, September 1926.

¹⁷ Rebecca Lanier Williams, Rebecca Lanier, b. 27 Jan. 1757, d. 20 Mar. 1823.

¹⁸ Williams was honored with a stamp in 1995.

Seabury Quinn, Greye La Spina (born Fanny Greye Bragg),¹⁹ and John Martin Leahy, among others. Some 1920s *Weird* writers—Robert E. Howard (the creator of Conan the Barbarian) and H.P. Lovecraft—attracted fan bases that survived well past the 1920s and even now grow larger.

Can we suppose bookish 15-year-old Tom read as far as the second paragraph of “The tomb” by H.P. Lovecraft printed in *Weird* Jan. 1926?

From earliest childhood I have been a dreamer and a visionary ... temperamentally unfitted for the formal studies and social recreations of my acquaintances, I have dwelt ever in realms apart from the visible world; spending my youth and adolescence in ancient and little-known books I do not think that what I read in these books or saw in these fields and groves was exactly what other boys read and saw there (Lovecraft, 1926b, p. 117).

Did Williams glance at the opening sentence of “The outsider” by H.P. Lovecraft published in *Weird* April 1926?

Unhappy is he to whom the memories of childhood bring only fear and sadness. Wretched is he who looks back upon lone hours in vast and dismal chambers with brown hangings and maddening rows of antique books ... And yet I am strangely content and cling desperately to those serene memories ... (Lovecraft, 1926a, p. 449-53).

Perhaps Williams didn't see these stories. Perhaps Lovecraft and Williams were just like-minded individuals. Surely Williams would have no way of knowing that Lovecraft wrote “Imprisoned with the pharaohs,” about King Khephren and “his ghoulish-queen Nitocris,” supposedly a first-person account of the great magician/escape artist Houdini that appeared as the cover story of *Weird* in the summer of 1924.²⁰

In Lovecraft's telling, Nitocris is a figure in a fright show, framed by the story of “Imprisoned with the pharaohs”²¹ The plot spins out from a fact: Houdini, between engagements in England and Australia,²² decided to relax by visiting the historical sites of Egypt, including of course Giza and the Sphinx. He was at first unimpressed.

Then we saw the vast pyramids at the end of the avenue, ghoulish with a dim atavistical menace which I had not seemed to notice in

¹⁹ Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Greye_La_Spina.

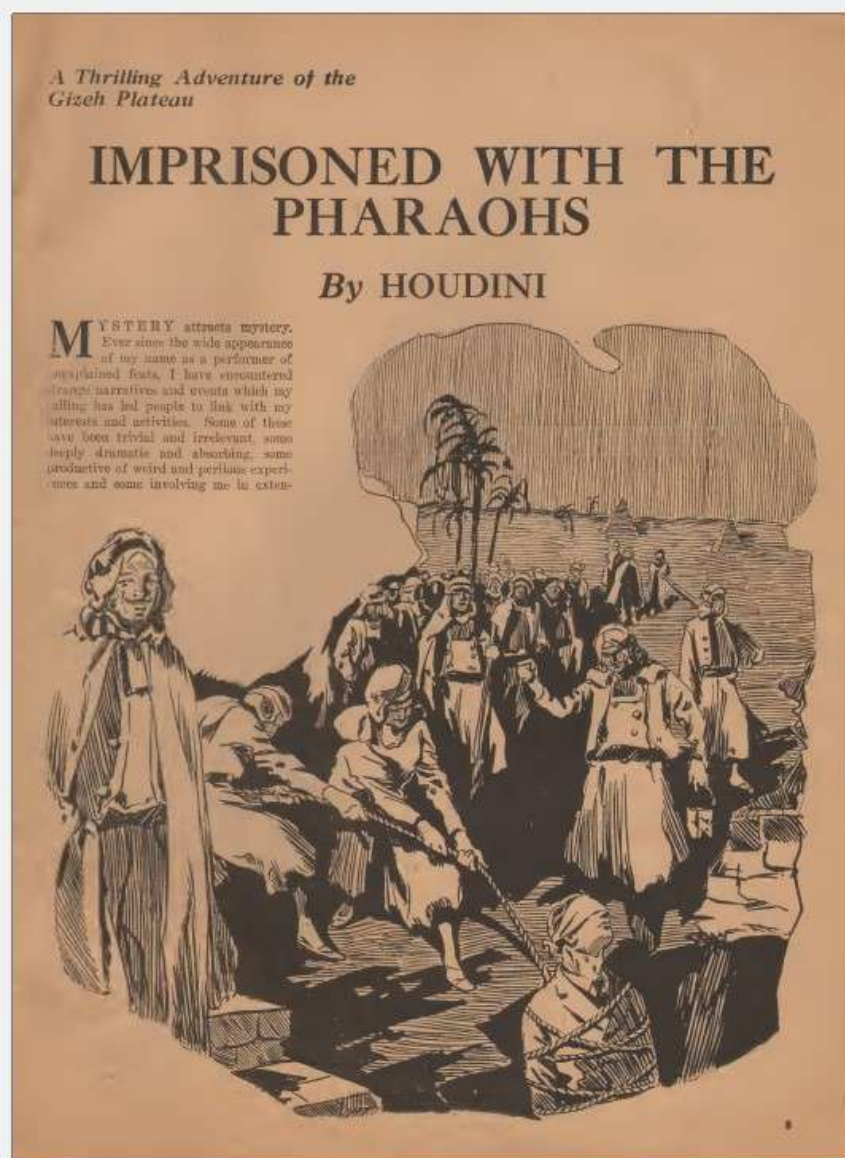
²⁰ “Imprisoned with the pharaohs” by Harry Houdini. *Weird Tales*, v. 4, n. 2, p. 3-12, May-July 1924. Citations from this short-story in this paper will be credited as Lovecraft (1924) and in the References will be noted that the first writing credit was to Houdini.

²¹ Lovecraft received writing credit in the *Weird* 1939 reprint.

²² In 1910.

the daytime. Even the smallest of them held a hint of the ghastly – for was it not in this that they had buried Queen Nitocris alive in the Sixth Dynasty; subtle Queen Nitocris, who once invited all her enemies to a feast in a temple below the Nile, and drowned them by opening the water-gates? I recalled that the Arabs whisper things about Nitocris, and shun the Third Pyramid at certain phases of the moon. It must have been over her that Thomas Moore²³ was brooding when he wrote of a thing muttered about by Memphian boatmen – ‘The subterranean nymph that dwells ‘Mid sunless gems and glories hid – The lady of the Pyramid!’ (Lovecraft, 1924, p. 6-7).²⁴

Figure 2 - First page of “Imprisoned with the pharaohs”, by H.P. Lovecraft (first credited to Houdini), published in *Weird Tales*, v. 4, n. 2, Summer 1924



Source: Author's collection.

²³ Thomas Moore (1779 –1852). Moore was an Irish writer.

²⁴ The lines quoted are an excerpt from Thomas Moore's poem *Alciphron* (1839).

When the great magician gets kidnapped by Bedouins they tie him up and toss him down a stone shaft into part of the Sphinx's barrier wall.²⁵ Like Juliet scaring herself into drinking poison by imagining the tomb of the Capulets, Houdini faints after recalling what he has overheard whispered.²⁶

They even hint that old Khephren—he of the Sphinx, the Second Pyramid, and the yawning gateway temple—lives far underground wedded to the ghoul-queen Nitocris and ruling over the mummies that are neither of man nor of beast.

It was of these—of Khephren and his consort and his strange armies of the hybrid dead—that I dreamed, and that is why I am glad the exact dream-shapes have faded from my memory (Lovecraft, 1924, p. 9).

Of course Houdini escapes. Even on vacation what else would you expect a great escape artist to do? As Lovecraft has it:

Wriggling flat on my stomach, I began the anxious journey toward the foot of the left-hand staircase, which seemed the more accessible of the two. I cannot describe the incidents and sensations of that crawl, but they may be guessed when one reflects on *what I had to watch steadily in that malign, wind-blown torchlight* in order to avoid detection (Lovecraft, 1924, p. 11).

What he “had to watch” (in italics) was the sight of the strange armies of the hybrid dead offering sacrifice to “something quite ponderous... yellow and hairy ... as large, perhaps as a good-sized hippopotamus...with five separate shaggy heads...” (Lovecraft, 1924, p. 12). He fled.

It must have been dream, or the dawn would never have found me breathing on the sands of Gizeh before the sardonic dawn-flushed face of the Great Sphinx (Lovecraft, 1924, p. 12).

Egyptian stories in *Weird* were a consequence of the discovery of Tutankhamen's tomb in 1922, news of which triggered what has been called Egyptomania, fueled by sensational headlines with variations on “The curse of the pharaohs!” that erupted when the tomb's discoverer, Lord Carnarvon, suddenly died.

Other *Weird* Egyptian tales from the Roaring Twenties, included with their descriptions in the magazine:

‘Spider-Bite’ by Robert S. Carr, *Weird Tales* June 1926
(*Great White Egyptian Tomb-Spiders – a Resurrected Mummy – and the Jewels of*

²⁵ This part about the Bedouins is a story Houdini himself told.

²⁶ “the ghoul-queen Nitocris and ruling over the mummies that are neither of man nor of beast.” is quintessential Lovecraft prose.

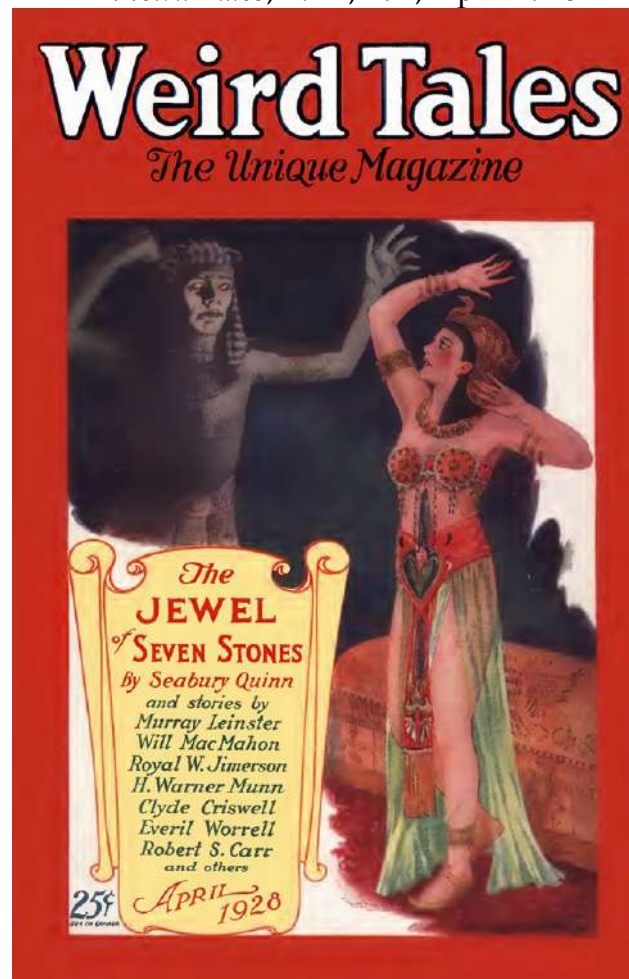
Ahma-Ka in the Chamber of the Pool)

'The Grinning Mummy' by Seabury Quinn, *Weird Tales* December 1926
(*The solution of the weird death that struck down Professor Butterbaugh*)

'The Bride of Osiris' Otis Adelbert Kline, *Weird Tales* August, September,
October 1927 (A three-part Egyptian serial story of Osiris, the Festival of Re,
strange murders, the Am-mits, and the dungeons of Karneter)

'The Jewel of Seven Stones' by Seabury Quinn, *Weird Tales* April 1928
(A tale of revived mummies)

Figure 3 - "The jewel of seven stones", by Seabury Quinn,
in *Weird Tales*, v. 11, n. 4, April 1928



Source: Author's collection.

Weird Tales cover art in the 1920s often featured paintings of Egyptian princesses in Egyptian princess drag: transparent skirts, bejeweled brassieres, and ankle bells. There was a taste for this kind of exotica, though, well before Lord Carnavon's pneumonia. More than eighty years before, in 1840, French author Théophile Gautier wrote "The mummy's foot" ("Le pied de momie") which was reprinted in *Weird* April 1926. The blurb in *Weird's* Table of Contents sums up the story neatly: "Hermonthis, princess of Egypt, returns for her lost foot."

In addition to “Imprisoned with the pharaohs” there was a third Nitocris story published in *Weird*: “The soul that waited: a passion for a mummy” by Louis B. Capron, included in *Weird* June 1925.

The frame for Capron’s story is a series of letters a rich American named Thornton Hartley sends to his lawyer. Thorn, as he signs himself, was previously uninterested in women until he bought a ring in Cairo from an antique dealer, a ring with a beautiful portrait of a girl. On the back of the stone Thorn could read the cartouche with her name: Nitocris:

She is far too sweet to be the Nitocris of Egypt who retaliated in kind on the murderers of her brother. No, Jack, it’s some other Nitocris. Why, I half believe I’m in love with her now. Laugh, darn you, laugh! I guess I have a right to fall in love with a woman three or four thousand years old (Capron, 1925, p. 386).

Figure 4 - First page of “The soul that waited”, by Louis B. Capron, published in *Weird Tales*, v. 5, n. 6, June 1925



Source: Author’s collection.

In and around Cairo, Thorn comes across a votive bowl from the tomb of Nitocris and a scrap of papyrus with more of her story. Then he finds her statue in a museum. He learns the location of her tomb. He buys the site, excavates the tomb, and sleeps in it. In his last letter to his lawyer, Thorn claims to see Nitocris in his dreams and reveals his plans to die in her tomb.

We are waiting. When my soul shall be freed, we shall begin our journey through the underworld, together, and together we shall stand in the judgment hall of Osiris (Capron, 1925, p. 392).

Most *Weird* stories about Ancient Egypt, like Capron's (and even Théophile Gautier's story from 1840) have to do with love affairs (gone right or wrong) between a (light-skinned) scholar/tourist/explorer/scientist/or artist and some (usually darker-skinned) beautiful mummified ancient Egyptian princess who, for better or worse, haunts the poor guy.

I saw the folds of my bed-curtain stir, and heard a bumping sound, like that caused by some person hopping on one foot across the floor. I felt a strange wind chill my back... The bed-curtains opened and I beheld a young girl of a very deep coffee-brown complexion ...possessing the purest Egyptian type of perfect beauty (Gautier, 1926, p. 530).

Thomas Lanier Williams' version of Nitocris has no such frame. Williams, aged sixteen, created a heroine who is very much not a passive woman come to life as a result of some man's dreams. She's the all too active chooser of her own destiny and not so by the way, other people's destinies. She drowns her dinner guests!

Capron wrote about a Nitocris waiting centuries for a man to come for her, Williams has a powerful woman who masters time for her own purposes. Lovecraft has Houdini see the rat-eaten mummy of Nitocris. Williams wrote about a forever beautiful Nitocris, who isn't buried alive as Houdini/Lovecraft tells the tale, but as Williams tells it in *Weird Tales* "resolved to meet her inevitable death in a way that befitted one of her rank" lit a lot of incense and "flung herself down upon a couch" so that "In a short time the scorching heat and the suffocating thick fumes of the smoke overpowered her. Only her beautiful dead body remained for the hands of the mob" (Williams, 1928, p. 288).

Figure 5 - Last page of "The vengeance of Nitocris", short story by Williams, published in *Weird Tales*, v. 12, n. 2, August 1928



Source: Author's collection.

Consistently, where the progression of certain fantasy images in *Weird Tales* leads to withering death and punishment in hell, the same fantasy imagery included by Williams in his plays, poetry, and fiction progresses to flourishing life and, even in death, as in the death of Nitocris, self-defined accomplishment and satisfaction.

Ghost stories and stories of the living dead often appeared in *Weird Tales*. Alvin F. Harlow's monthly "Folks used to believe" essay sometimes retold traditional folk tales of ghosts and *Weird Tales* carried forward literary traditions of ghostly horror by reprinting

nineteenth century stories written by Edgar Allan Poe and assorted European virtuosos of terror, including Mary Shelley with her cadaverous collage of a monster created by Dr. Frankenstein (reprinted in *Weird* in installments from May through December 1932). In Mary Shelley's novel, what should be dead – what deserves to be dead – isn't dead, just like Kilroy's frisky cadaver in Williams' *Camino Real* (which steals its own heart during an autopsy and runs off) or the pirouetting apparition of Nijinsky in Williams' *A cavalier for milady* (Williams, 2008a). Williams had a fondness for dancing ghosts: the ghost of Zelda Fitzgerald plies in *Clothes for a summer hotel* (wearing a bedraggled gray tutu) (Williams, 1983); the soon to be dead (or is he dead already?) ballet-boy Kip practices a pavane in *Something cloudy, something clear*; and undead Nijinsky leaps in *Aimez-vous Ionesco?* (Williams, 2016), another play by Williams. Less athletic ghosts also materialize in plays by Tennessee Williams, including Vincent Van Gogh²⁷ and Tallulah Bankhead.²⁸ Williams' onstage ghosts are not so much horrific, as entertaining. They're often benevolent. The apparition of Arthur Rimbaud, called forth during a séance in *Will Mr. Merriwether return from Memphis?* (Williams, 2008b), agrees to recite a poem. The blessedly silent apparition of Williams' own grandmother in *Vieux Carré* floats in the alcove of a New Orleans flophouse, offering comfort.²⁹

As with beneficent ghosts and self-sufficient Egyptian princesses who appear in fiction and plays by Williams, just so with the Williams' witches: they reverse or expand on *Weird* expectations and formulae. Witches usually came to a bad end between the covers of *Weird Tales*. The Salem Massachusetts witch trials of 1692, during which nineteen people were judged to be witches – and hanged – were reported on extensively by *Weird Tales* perennial contributor Seabury Quinn in *Servants of Satan*, five non-fiction accounts published in *Weird Tales* from March 1925 ("The Salem horror" (Quinn, 1925b, p. 73-77)) through July 1925 ("The end of the horror" (Quinn, 1925a, p. 121-124)).³⁰ Alvin F. Harlow's essay in April 1928 *Weird*, "Folks used to believe: the familiar," recounted the history of the Salem Witch trials and defined a familiar as "A Spirit or Devil supposed to attend on

²⁷ In *Will Mr. Merriwether return from Memphis?* (Williams, 2008b).

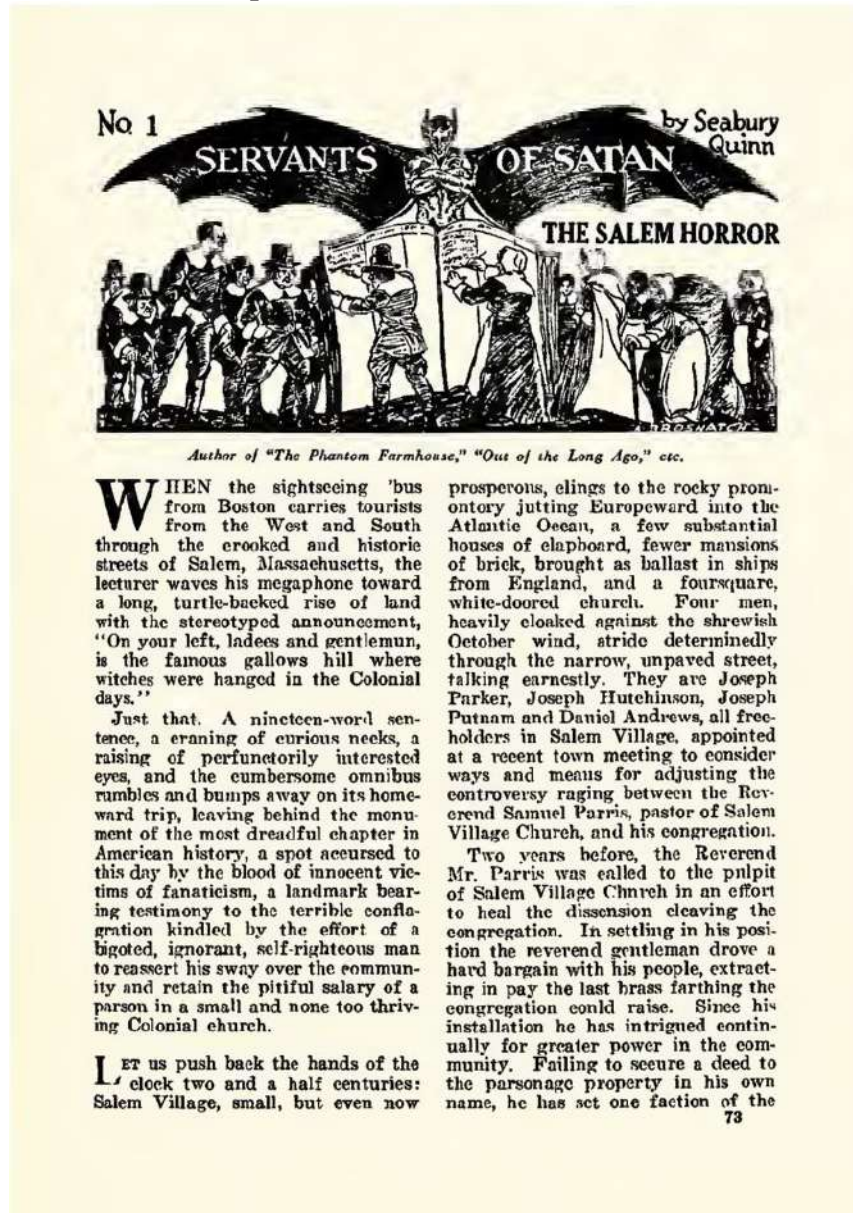
²⁸ In *Something cloudy, something clear* (Williams, 1995).

²⁹ [She] "materialized soundlessly. Her eyes fixed on me with a gentle questioning look which I came to remember as having belonged to my grandmother during her sieges of illness, when I used to go to her room and sit by her bed and want, so much, to say something or to put my hand over hers, but could do neither, knowing that if I did, I'd betray my feelings with tears that would trouble her more than her illness . . . Now it was she who stood next to my bed for a while" (Williams, 1979).

³⁰ The Salem witch trials also gave background to H.P. Lovecraft's "Pickman's model" published in *Weird* October 1927 and Lovecraft's "The Dunwich horror" published in *Weird* April 1929.

Witches, Wizards, etc.” The essay included the report of a woman in Salem who had a familiar “in the shape of a bird ‘yellow in colour, about the bigness of a crow’” (Harlow, 1928, p. 542). A variation of the yellow bird’s appearance had already appeared in the first installment of *Servants of Satan*, in *Weird March* 1925 (Quinn, 1925b, p. 49).³¹

Figure 6 - First page of *Servants of Satan*, by Seabury Quinn, beginning with the story “The Salem horror”, published in *Weird Tales*, v. 5, n. 3, March 1925



Source: Author’s collection.

³¹ “The Salem Horror” by Seabury Quinn. *Weird Tales*, Vol. 5, No. 3 (March 1925) Page 75. One of the “bewitched” girls suddenly rose to her feet and cried, “Look where she sits upon the beam!” “Who? Who?” asked the congregation excitedly, for they, of course, saw no one seated on the ceiling. Another girl, also eager to be noticed, rose with a wild shriek and exclaimed, “There is a yellow bird sitting on the minister’s hat!”

“The yellow bird” is the title of a story by Tennessee Williams published in June 1947,³² not in any pulp, but in the upscale glossy magazine *Town & Country*. The history of the Salem witch trials fills the first paragraph, in which readers learn that the heroine of Williams’ story, an Arkansas minister’s daughter named Alma Tutwiler, is descended (through her father’s line) from a Puritan minister who denounced his wife, Goody, during the Salem witch trials. Goody was accused by the Circle Girls, a clique of children who claimed to fall into fits in the presence of witches.

One of them declared that Goody Tutwiler had appeared to them with a yellow bird which she called by the name of Bobo and which served as interlocutor between herself and the devil to whom she was sworn. The Reverend Tutwiler was so impressed by these accusations, as well as by the fits of the Circle Girls when his wife entered their presence in court, that he himself finally cried out against her and testified that the yellow bird named Bobo had flown into his church one Sabbath and, visible only to himself, had perched on his pulpit and whispered indecent things to him about several younger women in the congregation (Williams, 1985, p. 221).

Alma Tutwiler defies the modern-day Puritans of her family, but she isn’t hanged. She leaves Arkansas to become a successful whore in the French Quarter of New Orleans. There, she bears a son without knowing who the father might be. Her illegitimate son brings her riches, probably pirate’s plunder, “fists full of gold and jewels” (Williams, 1985, p. 227). Williams pointed out the difference between his fantasy fiction and historical fantasies.

This child of Alma’s would have been hanged in Salem. If the Circle Girls had not cried out against Alma (which they certainly would have done), they would have gone into fifty screaming fits over Alma’s boy. He was thoroughly bewitched (Williams, 1985, p. 227).

When Alma dies her fortune

was left to The Home for Reckless Spenders. And in due time the son ... came home, and a monument was put up (Williams, 1985, p. 228).

On one side of the monument a name was inscribed:

The odd name of Bobo, which was the name of the small yellow bird that the devil and Goody Tutwiler had used as a go-between in their machinations (Williams, 1985, p. 228).

³² A streetcar named *Desire* opened on Broadway in December 1947.

The fantastic sight of Goody Tutwiler's yellow bird Bobo (even if invisible to everyone but her husband and the Circle Girls) led to Goody's hanging. In Williams' story, Alma Tutwiler's connection with Bobo is also invisible, but memorialized with honor. "Some people don't even die empty-handed" (Williams, 1985, p. 227) the apparition of Alma's late husband says, as he pours out a cornucopia of treasure on her deathbed, another example of Williams' beneficent ghosts.

In *Weird Tales* the efforts of vampires (commingled with sexual urges) to drain blood and vital energy are thwarted over and over again,³³ whereas vampires in plays and stories written by Williams (and there are many³⁴) often succeed in their pursuits, erotic and otherwise.³⁵ The vampire's name in *Will Mr. Merriwether return to Memphis?* is Emerald Eldridge. Eldridge! Shades of H.P. Lovecraft! Lovecraft used "eldritch," the old Scottish word for *weird*, in over a dozen stories, used the word so often that eldritch became synonymous with Lovecraft and the writers inspired by him who wrote for *Weird*.³⁶ Speaking of Emerald Eldridge:

NORA: Everyone that knows of her, they say she sits motionless in a Tiger Town saloon till she spots a black man that attracts her. Then rises, with difficulty, hisses between her teeth like a serpent, raises her arms and sets the silver bells ringing. Out she goes then. The unfortunate young man follows. She whisks him away to her mansion, and he's never the same after that. His youth is confiscated, his youth is drawn out of him like blood drawn out by leeches or vampire bats, and there I've told you her story and I know it, I know her story (Williams, 2008b, p. 280).

In *Weird Tales*, women who run with wolves are caught or killed, as in "Wolf-Woman" by Bassett Morgan (Grace Ethel Jones) the cover story of *Weird* September 1927. Women with wolves made for memorable *Weird* cover art, not only for the "Wolf-Woman" cover where the lady with the wolves is half-naked, but in December 1930 where the *Weird* cover lady with the wolves is elegantly dressed, and again in March 1933 where the *Weird* cover lady with the wolves is nude. Coincidence or not, in Williams' full-length play, *The Red Devil Battery sign* (Williams, 1988), after a woman escapes the attempts of a military-industrial complex to capture and silence her, she meets up with a street gang, whose leader is named Wolf. The final tableau is set up with a stage direction:

³³ Vampires were the subject of *Weird's* "Folks used to believe" essay volume XI, number 3 (March 1928).

³⁴ As examples, see *Sweet bird of youth* and the short story "Miss Coynte of Greene." Williams's use of vampires for character relationships was inspired, in part, by August Strindberg's ideas about vampires.

³⁵ More than once Williams used the metaphor of satisfied vampires to write about race relations in America.

³⁶ Lovecraft's followers included August Derleth and Clark Ashton Smith.

[The play stylistically makes its final break with realism. This break must be accomplished as if predetermined in the *mise en scene* from the beginning] (Williams, 1988, p. 92).

Wolf, the gang leader, declares to his gang the fugitive woman 'is Sister of Wolf!' A flare goes off and the muted sound of an explosion.

[She throws back her head and utters the lost but defiant outcry of the she-wolf. The cry is awesome] (Williams, 1988, p. 94).

Awesome in its defiance, not (yet) caught or killed.

Figure 7 - Memorable *Weird* cover art showing women with wolves, published in v. 1, n. 3, September 1927 (left) and v. 21, n. 3, March, 1933 (right)



Source: Author's collection.

That Williams consistently found his own vision, upending *Weird* associations, extended in creative ways to the poetry he wrote.

Weird Tales published Walt Whitman for his death verses, headlining sections of Whitman's "Leaves of grass" as "Whispers of heavenly death" (Whitman, 1925, p. 699) and the following excerpt from "When lilacs last in the dooryard bloom'd" as "Death

carol" (Whitman, 1926, p. 398):

Praised be the fathomless universe, For life and joy, and for objects and knowledge curious; And for love, sweet love — But praise! praise! praise! For the sure-enwinding arms of cool-enfolding Death.³⁷

Williams, inspired by Whitman and "Leaves of grass", issued affirmations of brotherhood in the verses he wrote that appear among the drafts for the unpublished *The men from the polar star*:³⁸

The wide and complete devastation, the living will rise
Ineluctable, shining as glass, as jewel,
As radiant spring in the roots of the purified grasses,
To raise no walls, but to plant tall forests about them,
To live and to love, and to chant our anthems forever, Love, love, love!³⁹

In December 1926 *Weird Tales* published a Gothic Christmas poem by H.P. Lovecraft:

Yule-Horror

There is snow on the ground,
And the valleys are cold,
And a midnight profound
But a light on the hilltops half-seen hints of feasting unhallowed and old.
There is death in the clouds,
There is fear in the night,
For the dead in their shrouds
Hail the sun's turning flight.
And chant wild in the woods as they dance round a Yule-altar fungous and white.
To no gale of Earth's kind
Sways the fort of oak,
Where the sick boughs entwined
By mad mistletoes choke,
For these pow'rs are the pow'rs of the dark, from the graves of the lost
Druid-folk (Lovecraft, 1926c, p. 846).

Williams' 1966 play *The mutilated* begins with a Christmas carol. Williams gave the carolers a poem to sing that, consciously or not, extends and reverses Lovecraft's imagery.

I think the strange, the crazed, the queer will have their holiday this year,
And for a while a little while there will be pity for the wild.

³⁷ "When lilacs last in the dooryard bloom'd" was first published in 1865.

³⁸ Written in the 1940s.

³⁹ Page 22 from the unfinished story/play *The men from the polar star*. The last words are underlined in the manuscript.

A Miracle, A Miracle!
A sanctuary for the wild...
The constant star of wanderers will light the forest where they fall
And they will see and they will hear a radiance, a distant call
A miracle, A miracle!
A vision and a distant call (Williams, 2000b, p. 585).

The strange, the crazed, the queer is, after all, perhaps another way of saying *weird*.⁴⁰

A NOTE: Did Williams read the other science fiction and fantasy pulp magazines of the time: *Astounding Stories* and *Amazing Stories*?

There were some differences between the three similarly titled pulps: *Weird Tales*, *Astounding Stories*, and *Amazing Stories*. To begin with, they varied in the number of pages and entries they offered. *Weird* ran around 148 pages with as many as fifteen entries—stories, poems, sometimes a short play—per issue. *Astounding* also ran to 148 pages. Its editors favored long fiction, and *Astounding* collected about six entries in each issue. *Amazing* ran to around 100 pages and, like *Astounding*, published mostly longer stories. An *Amazing* Table of Contents in the 1920s listed an average of eight, sometimes as few as six or even four items.

The nature of the contents differed.

Amazing Stories, under its editor and founder Hugo Gernsback, called the genre it offered “scientifiction.” This neologism was easier to read than to say and Gernsback came to accept, prefer, and promote the term Science Fiction. Gernsback eschewed fantasy. In

⁴⁰ For Williams, sanctuary is temporary, as in the version of the poem published in *The collected poems of Tennessee Williams*, edited by David Roessel and Nicholas Moschovakis (New York: New Directions, 2002):

*I think the strange, the crazed, the queer
will have their holiday this year,
I think for just a little while
there will be pity for the wild.
I think in places known as gay,
in secret clubs and private bars,
the damned will serenade the damned
with frantic drums and wild guitars.
I think for some uncertain reason,
mercy will be shown this season
to the lovely and misfit,
to the brilliant and deformed—
I think they will be housed and warmed
And fed and comforted awhile
before, with such a tender smile,
the earth destroys her crooked child.*

Fed and comforted only for a while? As Kilroy says in *Camino Real*, Block Ten:
“Everything’s for a while. For a while is the stuff that dreams are made of, Baby!”

the magazine's fourth issue, July of 1926, he announced:

We reject stories often on the ground that, in our opinion, the plot or action is not in keeping with science as we know it today. For instance, when we see a plot wherein the hero is turned into a tree, later on into a stone, and then again back to himself, we do not consider this science. but, rather, a fairy tale, and such stories have no place in AMAZING STORIES.⁴¹

Gernsback was drawing a distinction with *Weird Tales*,⁴² whose editor, Farnsworth Wright, had declared *Weird's* contents came from "a deathless realm of fancy" including stories about werewolves, vampires, and "the cream of the weird-scientific fiction" (*Weird...*, 1928, inside cover).

Amazing premised what it published on scientific probabilities ("Extravagant Fiction today ... Cold Fact Tomorrow"). Crimes in *Amazing* detective stories were solved by sleuths with a sphygmograph⁴³ or "the X-ray, finger prints and the phonograph."⁴⁴ Here's a summary of a story from *Amazing* August 1929 that gives a sense of what the magazine's editors thought would interest its readers:

THE GRIM INHERITANCE, by Carl Clausen. It is almost appalling when you consider the deleterious effect a minute defective ductless gland can have on the well-being and health of an individual. The endocrine gland is particularly interesting and the author of this story has aptly used it in a scientific detective story of definite merit.⁴⁵

Young Tom Williams, who was looking to sell what he wrote, would not have been encouraged to submit to *Amazing Stories*. *Amazing* mostly published known and established sci-fi authors: H.G. Wells, Jules Verne, and Edgar Rice Burroughs (the creator of Tarzan, Burroughs also thought up John Carter of Mars). In March 1927, *Amazing* published H. G. Wells's sinister surgery story, "Under the knife," whetting reader's appetites a month before publication: "While gruesome to an extent, it is the weird experiences of the patient that stand out rather than the gruesome-ness."⁴⁶

⁴¹ *Amazing Stories*, v. 1, n. 4, p. 291, July 1926. The masthead for the page has "Extravagant Fiction Today Cold Fact Tomorrow" and under that Gernsback's editorial is headlined FICTION VERSUS FACTS.

⁴² *Astounding Stories* wasn't yet published.

⁴³ Measures blood pressure in "The hammering man," by Edwin Balmer and William B. MacHarg. *Amazing Stories*, March 1927.

⁴⁴ "the X-ray, finger prints and the phonograph" assist the "scientific detective" of "The white gold pirate" by Merlin Moore Taylor. **Amazing Stories**, March 1927. The same *Amazing Stories* issue contains H.G. Wells' sinister surgery story, "Under the knife."

⁴⁵ The summary of "The grim inheritance" appeared in *Amazing Stories* July 1929, a month before the story was published.

⁴⁶ *Amazing Stories*, February 1927, the month before the story was published.

Amazing wasn't going to publish a sinister surgery story by an unknown teenager. It's safe to say Tom Williams at least looked at *Amazing* before deciding that he wasn't welcome.⁴⁷

Figure 8 - An illustration of the short story "The face of Isis", by Cyril G. Wates, published in *Amazing Stories*, v. 3, n. 12, p. 1085, March 1929



Source: Author's collection.

⁴⁷ *Amazing Stories* published an Egyptian tale in March 1929. "The face of Isis" by Cyril G. Wates. Two archaeologists discover an inscription, realize it is a diagram for an Egyptian spaceship, build the spaceship, launch it but realize after it crashes and burns that the secret of its anti-gravity mineral has been lost in time.

"Let me ask you a question," said the Professor, sitting up in his deck chair. "Suppose you mounted an electromagnet on the edge of a large wheel and caused a piece of soft iron to adhere to one pole of the magnet. When the wheel is rotating, in what direction would the piece of iron move, if you suddenly shut off the magnetizing current?"

Courtland thought for a moment.

"Why, at a tangent to the rim of the wheel, I suppose," he offered, finally.


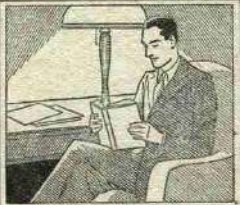

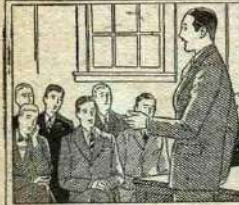
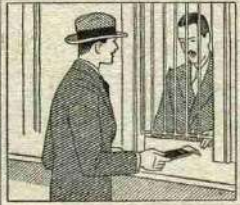
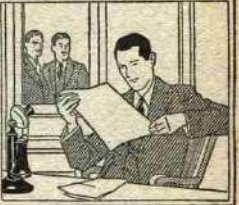
"Exactly! And when we shut off the force of gravity between our car and the earth, it will move away."

From: *Amazing Stories*, v. 3, n. 12, p. 1095, March 1929.

Astounding Stories of Super-Science began publishing in 1930. It was a men's magazine – not so much for boys, as is clear from the ads for shaving cream, hernia trusses, and railway safety inspection jobs. Editor Harry Bates laid out the policy of *Astounding Stories of Super-Science* in the first issue (with “Phantoms of reality” by Ray Cummings on its cover): “[...] a magazine whose stories will anticipate the super-scientific achievements of To-morrow – whose stories will not only be strictly accurate in their science but will be vividly, dramatically and thrillingly told.”⁴⁸

Figure 9 - Add published in *Astounding Stories*, v. 1, n. 2, p. 152, February 1930

Only 28 years old and earning \$15,000 a year

 <p style="text-align: center;">Works in Shoe Factory W. T. Carson was forced to leave school at an early age. His help was needed at home. He took a "job" in a shoe factory in Huntington, W. Va., at \$12 a week.</p>	 <p style="text-align: center;">Starts Studying at Home Carson determined to make something of himself before it was too late, so he took up a course with the International Correspondence Schools and studied in spare time.</p>	 <p style="text-align: center;">Now Owns Big Business Today W. T. Carson is the owner of one of the largest battery service stations in West Virginia, with an income of \$15,000 a year. And he is only 28 years old!</p>
 <p style="text-align: center;">Lectures at College Just a few months ago a large college asked Carson to lecture before a class in electricity. That shows the practical value of his I. C. S. course.</p>	 <p style="text-align: center;">How to Earn More Money If the I. C. S. can smooth the path to success for men like W. T. Carson it can help you. If it can help other men to earn more money it can help you too.</p>	 <p style="text-align: center;">The Boss is Watching You Show him you are ambitious and are really trying to get ahead. Decide today that you are at least going to find out all about the I. C. S. and what it can do for you.</p>

INTERNATIONAL CORRESPONDENCE SCHOOLS, Box 2154-E, Scranton, Penna.
Without cost or obligation, please send me a copy of your booklet, "Who Wins and Why," and full particulars about the course before which I have marked X in the list below:

<input type="checkbox"/> Business Management <input type="checkbox"/> Industrial Management <input type="checkbox"/> Personnel Management <input type="checkbox"/> Trade Management <input type="checkbox"/> Accounting and Advertising <input type="checkbox"/> C. P. A. Coaching	<input type="checkbox"/> Cost Accounting <input type="checkbox"/> Bookkeeping <input type="checkbox"/> Secretarial Work <input type="checkbox"/> Spanish & French <input type="checkbox"/> Salesmanship <input type="checkbox"/> Advertising	<input type="checkbox"/> Business Correspondence <input type="checkbox"/> Show Card and Sign Lettering <input type="checkbox"/> Stenography and Typing <input type="checkbox"/> English <input type="checkbox"/> Civil Service <input type="checkbox"/> Railway Mail Clerk	<input type="checkbox"/> Mail Carrier <input type="checkbox"/> Grade School Subjects <input type="checkbox"/> High School Subjects <input type="checkbox"/> Grammar <input type="checkbox"/> Illustrating <input type="checkbox"/> Laminate Dealer
---	---	---	---

BUSINESS TRAINING COURSES

<input type="checkbox"/> Architect <input type="checkbox"/> Architectural Draftsman <input type="checkbox"/> Building Foreman <input type="checkbox"/> Concrete Builder <input type="checkbox"/> Contract and Builder <input type="checkbox"/> Structural Draftsman <input type="checkbox"/> Electrical Engineer <input type="checkbox"/> Electrical Contractor <input type="checkbox"/> Electric Wiring <input type="checkbox"/> Electric Lighting <input type="checkbox"/> Electric Car Running	<input type="checkbox"/> Telegraph Engineer <input type="checkbox"/> Telephone Work <input type="checkbox"/> Mechanical Engineer <input type="checkbox"/> Mechanical Draftsman <input type="checkbox"/> Machine Shop Practice <input type="checkbox"/> Toolmaker <input type="checkbox"/> Patternmaker <input type="checkbox"/> Civil Engineer <input type="checkbox"/> Surveying and Mapping <input type="checkbox"/> Bridge Engineer <input type="checkbox"/> Gas Engine Operating <input type="checkbox"/> Automobile Work	<input type="checkbox"/> Aviation Engineer <input type="checkbox"/> Plumber and Steam Fitter <input type="checkbox"/> Plumbing Inspector <input type="checkbox"/> Fireman Plumber <input type="checkbox"/> Heating and Ventilation <input type="checkbox"/> Sheet-Metal Worker <input type="checkbox"/> Steam Engineer <input type="checkbox"/> Marine Engineer <input type="checkbox"/> Refrigeration Engineer <input type="checkbox"/> R. R. Fuel Lines <input type="checkbox"/> Railway Engineer <input type="checkbox"/> Chemistry	<input type="checkbox"/> Pharmacist <input type="checkbox"/> Mine Engineer <input type="checkbox"/> Navigation <input type="checkbox"/> Insurance <input type="checkbox"/> Iron and Steel Worker <input type="checkbox"/> Textile Overseer or Supv. <input type="checkbox"/> Cotton Manufacturing <input type="checkbox"/> Woolen Manufacturing <input type="checkbox"/> Agriculture <input type="checkbox"/> Fruit Growing <input type="checkbox"/> Poultry Farming <input type="checkbox"/> Mathematics <input type="checkbox"/> Radio
---	--	---	---

Name _____ Address _____
City _____ State _____

Please mention NEWSSTAND GROUP—MEN'S LIST, when answering advertisements

Source: Author's collection.

⁴⁸ *Astounding Stories*, v. 1, n. 1, p. 7, January 1930.

Williams might have read *Astounding Stories*: there are points of contact and coincidence in his work.

In *Astounding's* second issue, February 1930, page five was given over to a full page ad with cartoon panels depicting the plight of a young man who had to drop out of school to work in a shoe factory, a parallel to the fictional narrator of *The glass menagerie*, Tom Wingfield, and a parallel to the real life of Tom Williams, the author.

At the top of the page, six cartoon boxes are arranged in two rows of three. The first box is captioned "Works in Shoe Factory" and text beneath the caption informs readers: "W.T. Carson was forced to leave school at an early age. His help was needed at home. He took a 'job' in a shoe factory in Huntington, W. Va., at \$12 a week."

Captions underneath the boxes that follow announce Carson's rise to riches from "Starts Studying at Home," to "Now Owns Big Business, Lectures at College." Lectures on electricity. The last box of the six is captioned "The Boss is Watching You" and text below suggests "Show him you are ambitious and are really trying to get ahead."

In *The glass menagerie* (set in 1936, written in 1945) Tom Wingfield tells his mother, Amanda, that he has invited an eligible bachelor to meet his unmarried sister Laura. Amanda asks about the gentleman caller's prospects.

TOM: I think he really goes in for self-improvement.

AMANDA: What reason have you to think so?

TOM: He goes to night school.

AMANDA [beaming]: Splendid! What does he do, I mean study?

TOM: Radio engineering and public speaking!

AMANDA: Then he has visions of being advanced in the world! Any young man who studies public speaking is aiming to have an executive job some day! And radio engineering- A thing for the future!

The facing page six of February 1930's *Astounding Tales* was filled with an ad promoting a school for radio engineering as "the road to success," that sounds much like the Gentleman Caller in *The glass menagerie*.⁴⁹ "JIM: [His eyes are starry.] Knowledge - Zzzzzp! Money - Zzzzzzp! - Power! That's the cycle democracy is built on!" (Williams, 2000a, p. 454).

May we fantasize, or did Tennessee Williams fantasize, that the Gentleman Caller had seen the ad for the International Correspondence School? Below the cartoons there was a form to be mailed in for "full particulars" about whatever courses interested a

⁴⁹ *Weird Tales* also printed full-page ads for Radio Science and Public Speaking as the keys to success.

reader. Among the forty-choices are five Electrical courses and one course in Poultry Farming. These kinds of ads appear in other pulps.

When the lights in the Wingfield apartment go out (which is what happens when you don't pay the bill) Amanda is alone at the fuse box with the Gentleman Caller.

AMANDA: Isn't electricity a mysterious thing? ... We live in such a mysterious universe, don't we? Some people say that science clears up all the mysteries for us. In my opinion it only creates more! (Williams, 2000a, p. 445).

References

CAPRON, Louis B. The soul that waited: a passion for a mummy. **Weird Tales**, v. 5, n. 6, p. 385-392, June 1925.

GAUTIER, Theophile. The mummy's foot (Le pied de momie). English translation by Lafcadio Hearn. **Weird Tales**, v. 7, n. 4, p. 527-534, April 1926.

HARLOW, Alvin F. Folks used to believe: the familiar. **Weird Tales**, v. 11, n. 4, p. 41, April 1928.

LEVERICH, Lyle. **Tom**: the unknown Tennessee Williams. New York: Crown, 1995.

LOVECRAFT, H. P. Imprisoned with the pharaohs. [First credited to Harry Houdini.] **Weird Tales**, v. 4, n. 2, p. 3-12, May-July 1924.

LOVECRAFT, H. P. The call of Cthulhu. **Weird Tales**, v. 11, n. 2, p. 159-178, 287, February 1928.

LOVECRAFT, H. P. The outsider. **Weird Tales**, v. 7, n. 4, p. 449-453, April 1926a.

LOVECRAFT, H. P. The tomb. **Weird Tales**, v. 7, n. 1, p. 117-123, January 1926b.

LOVECRAFT, H. P. Yule horror. **Weird Tales**, v. 8, n. 6, p. 846, December 1926c.

QUINN, Seabury. The end of the horror. **Weird Tales**, v. 6, n. 1, p. 121-124, July 1925a.

QUINN, Seabury. The Salem horror. **Weird Tales**, v. 5, n. 3, p. 73-77, March 1925b.

WEIRD TALES, v. 11, n. 2, inside cover, February 1928.

WHITMAN, Walt. Death carol. **Weird Tales**, v. 7, n. 3, p. 398, March 1926.

WHITMAN, Walt. Whispers of heavenly death. **Weird Tales**, v. 6, n. 5, p. 699, November 1925.

WILLIAMS, Tennessee. William's wells of violence. **New York Times**, p. 446, Sunday March 8, 1959.

WILLIAMS, Tennessee. A cavalier for milady. In: WILLIAMS, Tennessee. **The traveling companion and other plays**. New York: New Directions, 2008a. p. 47-76.

WILLIAMS, Tennessee. Aimez-vous Ionesco? In: WILLIAMS, Tennessee. **Now the cats with jeweled claws & other one-act plays**. New York: New Directions, 2016. p. 117-124.

WILLIAMS, Tennessee. **Clothes for a summer hotel**. New York: New Directions, 1983.

WILLIAMS, Tennessee. **Collected stories**. New York: New Directions, 1985.

WILLIAMS, Tennessee. **Something cloudy, something clear**. New York: New Directions, 1995.

WILLIAMS, Tennessee. **The eccentricities of a nightingale**. New York: New Directions, 1964.

WILLIAMS, Tennessee. **The glass menagerie**. New York: Random House, 1945.

WILLIAMS, Tennessee. **The mutilated**. A play in one act. New York: Dramatists Play Service, 1967.

WILLIAMS, Tennessee. **The Red Devil Battery sign**. New York: New Directions, 1988.

WILLIAMS, Tennessee. The vengeance of Nitocris. **Weird Tales**, v. 12, n. 2, p. 253-260, 288, August 1928.

WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams Volume 1, Plays 1937-1955**. Edited by Kenneth Holditch and Mel Gussow. New York: Library of America, 2000a.

WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams Volume 2, Plays 1957-1980**. Edited by Kenneth Holditch and Mel Gussow. New York: Library of America, 2000b.

WILLIAMS, Tennessee. The yellow bird. **Town & Country**, p. 40-41, 102-107, June 1947.

WILLIAMS, Tennessee. **Vieux Carré**. New York: New Directions, 1971.

WILLIAMS, Tennessee. Will Mr. Merriwether return from Memphis? In: WILLIAMS, Tennessee. **The traveling companion and other plays**. New York: New Directions, 2008b. p. 225-286.

Submitted on: Oct. 16, 2023

Accepted on: Nov. 23, 2023



*"From a Cold War Liberal to a
Skittish Radical, with love":
Arthur Miller on Tennessee Williams*

*"De um Liberal da Guerra Fria a um
Radical Arredio, com amor":
Arthur Miller sobre Tennessee Williams*

Thiago Russo¹
(FFLCH-USP)

Abstract

This essay explores Arthur Miller's comments on Tennessee Williams's works and impact on American drama and on his own writing. First it explores some parallels between both playwrights, commenting on their different styles. Subsequently, the essay exposes Miller's eulogy for Williams highlighting the powerful contribution of the latter not only to the American theater but to the political ideas that marked Williams's dramas. It concludes with a cry over the necessity of exploring more of Williams's dramas especially those overshadowed by the ideology of the critics.

Keywords: U.S. playwriting; Eulogy; Legacy; Politics.

Resumo

Este ensaio explora os comentários de Arthur Miller sobre as obras de Tennessee Williams e o impacto no drama estadunidense e em sua própria escrita. Primeiramente explora alguns paralelos entre os dois dramaturgos, comentando seus diferentes estilos. Posteriormente, o ensaio expõe o louvor de Miller a Williams, destacando a poderosa contribuição deste último não apenas para o teatro dos Estados Unidos, mas para as ideias políticas que marcaram os dramas de Williams. Conclui com um apelo à necessidade de explorar mais as peças de Williams, especialmente aquelas ofuscadas pela ideologia dos críticos.

Palavras-chave: Dramaturgia estadunidense; Louvor; Legado; Política.

¹ Pós-Doutorando, Doutor e Mestre em Estudos Linguísticos e Literários (USP), membro titular da The Arthur Miller Society (EUA), professor, tradutor, e autor de livros sobre dramaturgia nos Estados Unidos e no Reino Unido. Sua tese de doutorado, realizada parcialmente na University of Louisville (Kentucky), foi indicada ao Prêmio CAPES de melhores teses em 2021. E-mail: thiagorusso@alumni.usp.br.

Introduction

The legacy of Tennessee Williams to many areas is incalculable. Dramatists, poets, (screen)writers, artists, sociologists, historians, philosophers and many others find in Williams's dramas an amazing source of inspiration and analysis. Such legacy is both transgeographical and transhistorical, being present on stages, cinemas, festivals, schools, and universities worldwide. From Broadway to Hollywood, from high-end venues to slums, Williams' voice resounds powerfully and strongly as one whose contribution implodes borders and restraints, and penetrates the social fabric with a great potential for change wherever it lands.

One such figure that openly acknowledges Williams's immeasurable contribution is Arthur Miller. He overtly praised Williams's art in some of his essays, even stating that he felt encouraged and inspired by Williams to write some of his works, and especially one of his most iconic protagonists, Willy Loman, from *Death of a salesman* (1949).

The rapport between Miller and Williams was strong and they had a kinship and a mutual admiration. Having dominated the American stages in the late 1940s and 1950s, both made history on Broadway with such plays as *The glass menagerie* (1944), *A streetcar named Desire* (1947), *All my sons* (1947), *Death of a salesman* (1949), *The crucible* (1953), *Cat on a hot tin roof* (1953/55), and *A view from the bridge* (1956).

They actually met in 1940, when both were participating in the Playwrights' Dramatic Workshop at New York's New School for Social Research. Williams's *Battle of angels* (1940) was the main focus of the workshop because both John Gassner and Theresa Helburn (who ran it at the time), had recommended the play for production by the Theatre Guild. That same year, the workshop play did not succeed, but with *The glass menagerie*, four years later, in 1944, Williams would establish himself as one of the most important voices in America with a unique Southern gist. Similarly, Miller's production of *The man who had all the luck* in 1944 had failed, but he managed to carve his identity as a playwright three years after with *All my sons* in 1947 (the year of *A streetcar*), and adding the cherry on top with *Death of a salesman* in 1949 – which granted him the Pulitzer Prize. This very period gave both playwrights projection and reputation internationally, bestowing upon American drama a high-quality status.

Two different styles and a common token

Both frequently congratulated each other on their successes and had a good relation. A very remarkable moment took place when in 1954, under the crushing shadow of McCarthyism, the government refused to renew Miller's passport when he wanted to attend the Belgian premiere of *The crucible*. Williams, who kept himself somewhat more private during the McCarthy years, ran to Miller's defense and wrote an *amicus curiae* on Miller's behalf to the State Department to complain that "Mr. Miller and his work occupy the very highest critical and popular position in the esteem of Western Europe" (Abbotson, 2007, p. 475). Feeling sympathetic to Miller, Williams had also experienced rejection/injustice in his own country. Both had their works unfairly discarded/disregarded in later life, however they kept writing and thus going against the grain of the critics' dictates. Miller was a bit luckier because he lived long enough to see his work begin to come back into favor, while Williams passed away before critics began to reevaluate his work.

A strong bond between Miller and Williams was Elia Kazan. The landmark director of *A streetcar named Desire* carved a partnership with both playwrights working closely with them in productions that became a reference engraved in the pages of the theater and cinema historiographies. Although Miller and Williams had many connections throughout life and the people who crossed their paths, both playwrights are, in many ways, very different with Williams placing a higher emphasis on the private life of his protagonists while Miller focuses on their more public identity.

Savran (1992, p. 11), a renowned scholar of both playwrights, defines Miller as a "Cold War Liberal" and Williams as a "Skittish Radical", both having different styles, but the common token of a strong political tenor. Even though stylistically different, their dramas are united around the power that money has in shaping the lives and subjectivities of people carved in each one of their characters. The implacable authority of money (and therefore power) put on stages and the pages of their plays the very processes and results of living at the heart of a capitalist country.

One of Williams's major strengths, his lyricism, sharply contrasts with Miller's apparent crustiness and lack of mellowness. Arthur Oberg (Murphy, 2011, p. 303) points out that, "In the established image, Miller's art is masculine and craggy; Williams', poetic

and delicate,” both being groundbreakingly thought-provoking and cornucopia of theatrical, sociological, historical, political and philosophical analyses. Also, while Williams is widely studied through the comparative lens of his art and that of Anton Chekhov, Miller is frequently compared to Henrik Ibsen (having even adapted *An enemy of the people* at the eye of the McCarthyite storm in 1951).

Eulogizing Williams, undoing the so-called sealed-off aesthete

In spite of their different styles, a significant part of Miller’s production is inspired not only by Williams’s ideas and themes, but also by his very style, including his lyricism. In his autobiography *Timebends*, Miller (1987, p. 244) comments on the powerful language deployed by Williams, exulting its revolutionary innovation:

The revolutionary newness of *The Glass Menagerie*, for example, was in its poetic lift, but an underlying hard dramatic structure was what earned the play its right to sing poetically. Poetry in the theatre is not, or at least ought not be, a cause but a consequence, and that structure of storytelling and character made this very private play available to anyone capable of feeling it all.

Still mesmerized by Williams’s achievement, in an essay titled “Tennessee Williams’ legacy: an eloquence and amplitude of feeling,” Miller (2016, p. 150) goes on praising *The glass menagerie*, by highlighting its powerful structure and analyzing its form:

What was new in Tennessee Williams was his rhapsodic insistence that form serve his utterance rather than dominating and cramping it. In him the American theater found, perhaps for the first time, an eloquence and an amplitude of feeling. And driving on this newly discovered lyrical line was a kind of emotional heroism; he wanted not to approve or disapprove but to touch the germ of life and to celebrate it with verbal beauty.

Taken to see *A streetcar* by Elia Kazan, as Williams had himself seen *All my sons* back in 1947, Miller (1987, p. 227) was particularly enthralled by the play and expressed how strongly inspired and encouraged he felt to write one of his most (perhaps the most) canonical of his works, *Salesman*:

With *Streetcar*, Tennessee had printed a license to speak at full throat, and it helped strengthen me as I turned to Willy Loman, a salesman full of words, and better yet, a man who could never cease trying.

Miller was stunned by the way the play successfully blended realistic and nonrealistic elements and credits the vitality and the lyricism of *Streetcar* as liberating him

to experiment more freely in his own work. His admiration of Williams's lyricism hinted at his own experience with a poetic language, even though he is indeed closer to Ibsen's prose than Chekhov's poetics. When he worked with the Federal Theatre Project (FTP) in 1938, he wrote a verse play named *The golden years*. Christopher Bigsby (2005, p. 155) chronicles that in a letter to Professor Kenneth Rowe, Miller surprisingly said that he found writing verse more interesting and more intense than writing prose: "I made the discovery that in verse you are forced to be brief and to the point. Verse squeezes out fat and you're left with the real meaning of the language."

Curiously few people know that two of the most iconic works by Miller, *Death of a salesman* and *The crucible* were originally written in verse. Likewise, the one-act version of *A view from the bridge* (1955), was written mixing verse and prose. It is worth mentioning that Miller also wrote one-act plays that structurally encompass condensation and conciseness of language with a wide use of symbolisms and poetic language, detectable in the modern lyricism, the short story and the so-called *theater of the absurd*.²

However, Miller found an American theater hostile to the poetic form and decided to embark on a different style, mainly with full-length plays. Even though Williams and Miller had been on the spotlight, both playwrights would be bound to negligence and disregard at the end of their careers inside the United States. Miller (2016, p. 151) was extremely critical of this and writing about Williams he beautifully eulogized him:

Despite great fame, Williams never settled into a comfortable corner of the literary kitchen. It could only have been the pride born of courage that kept him at playwriting after the professional theater to which he had loaned so much dignity, so much aspiration, could find no place for his plays. But he never lost his humor and a phenomenal generosity toward other artists. A few months before his death, I had a letter from him about a play of mine that had had some of the most uncomprehending reviews of my career. I had not seen Tennessee in years, but out of darkness came this clasp of a hand, this sadly laughing voice telling me that he had seen and understood and loved my play, and in effect, that we had both lived to witness a chaos of spirit, a deafness of ear and a blindness of eye, and that one carried on anyway.

Surely Miller understood the injustice Williams had to go through in his own country for he also went through it. But it was also Miller's humanistic and political position - essentially against the overwhelming commercialism of Broadway - that

² For further approach on *one-act plays* refer to: BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia Comparada Estados Unidos/Brasil: Três Estudos**. São Bernardo do Campo: Cia. Fagulha, 2017 (published in Portuguese).

allowed him to stay sober throughout his career. Miller (2016, p. 226) was one of the few who detected in Williams a drama with a powerful political wingspan, tearing him away from the image of the sealed-off aesthete he was often associated to: "Certainly I never regarded him as the sealed-off aesthete he was thought to be. There is a radical politics of the soul as well as of the ballot box and the picket line."

Conclusion

Williams and Miller, two playwrights at the heart of capitalism and the promises of the American Dream. Two playwrights at the core of success, fame, money and prestige. Two playwrights overshadowed by the commercial demands of the theater enterprise, and pushed to the fringes. However, the respect these two giants of the U.S. theater had for one another and for their works is not only a fact that testifies the grandiosity of their dramaturgical works, but it shows the solidarity and understanding of how hard it is to be understood and respected at the heart of a system that discards people recklessly. Fortunately, there are still scholars, teachers, students, actors, directors etc. that help keep the works and the legacy of Williams alive, and that still have to explore and (un)cover much of what has been ignored and discarded by the ideology of the critics. In this paper Williams was caringly and deservedly honored by Arthur Miller. If this was a letter, it certainly would be signed: "*From a Cold War Liberal to a Skittish Radical, with love.*"

References

ABBOTSON, Susan. **Critical companion to Arthur Miller**: a literary reference to his life and work. New York: Facts on File, 2007.

BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil**: três estudos. São Bernardo do Campo: Cia. Fagulha, 2017.

BIGSBY, Christopher. **Arthur Miller**: a critical study. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MILLER, Arthur. **Arthur Miller**: collected essays. Penguin Books: New York, 2016.

MILLER, Arthur. **Timebends: a life**. New York: Harper and Row Publishers, 1987.

MURPHY, Brenda. **Critical insights: Arthur Miller**. Pasadena: Salem Press, 2011.

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

Submitted on: Oct. 15, 2023

Accepted on: Nov 16, 2023



Afinidades eletivas: Tennessee Williams e Woody Allen

Elective affinities: Tennessee Williams and Woody Allen

Marcos C. P. Soares¹

Resumo

Este ensaio propõe um exercício de dramaturgia comparada a partir da aproximação dos trabalhos de Tennessee Williams e do cineasta Woody Allen. Para isso, partiremos tanto de comentários feitos pelos dois artistas a respeito de temas em comum nas duas obras, quanto de uma análise breve do filme *Blue Jasmine* (2017), que retoma temas e formas da peça *A streetcar named Desire* (1947) para atualizá-los no confronto com a matéria histórica contemporânea.

Palavras-chave: Memória; Comédia; *Blue Jasmine* (filme); *A streetcar named Desire* (peça).

Abstract

This essay proposes an exercise in comparative dramaturgy by bringing together the works of Tennessee Williams and of the filmmaker Woody Allen. In order to do this, we will start from comments made by the two artists regarding themes in common in both works, as well as a brief analysis of the film *Blue Jasmine* (2017), which takes up themes and forms from the play *A streetcar named Desire* (1947) and updates them to deal with contemporary historical materials.

Keywords: Memory; Comedy; *Blue Jasmine* (film); *A streetcar named Desire* (play).

¹ Marcos C. P. Soares possui graduação em Inglês pela Universidade de São Paulo (1990) e doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (2000). Fez pós-doutorado na Universidade de Yale, EUA (2004) e na Universidade de Columbia, EUA (2012). É Professor Livre-Docente da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Inglesa e Norte Americana, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica materialista, narrativa e história, cinema e romance norte-americano. E-mail: mcpsoare@usp.br.

I. Introdução

Para os cinéfilos que acompanham a carreira de Woody Allen, a identificação de laços entre seus filmes e a obra de Tennessee Williams não causará surpresa. A relação não é apenas explicitamente confirmada nas entrevistas do cineasta, mas também se tornou objeto de atenção de parcela da crítica especializada. Numa autobiografia lançada recentemente, Allen reafirma a importância do trabalho de Williams para sua carreira e admite empréstimos feitos em diversos longas. Ao mesmo tempo, relata o momento em que conheceu seu ídolo em Nova York e revela que tomou conhecimento de notas nas quais o dramaturgo faz comentários elogiosos sobre seu trabalho. Neste ensaio, faremos uma reflexão sobre tais comentários, em que convergem pensamentos sobre o papel dramático da memória e da comédia. Em seguida, faremos uma análise breve do filme *Blue Jasmine* (2013), parcialmente baseado na peça *A streetcar named Desire* (*Um bonde chamado Desejo* - 1947), de Tennessee Williams, com o objetivo de propor um exercício de dramaturgia comparada que possa iluminar produtivamente aspectos centrais tanto da peça, quanto do filme em questão.

II. Colaborações

Dentre outros feitos notáveis da autobiografia, que conta com o sugestivo título de *Apropos of nothing* (*A propósito de nada*) - em que o suposto refinamento do termo afrancesado é seguido por um decepcionante "sobre nada" -, o cineasta Woody Allen combate sistematicamente, mas sempre com característico bom humor, o conceito de autoria individual. O tema já havia sido abordado em diversos dos filmes dirigidos por ele, notadamente em *Stardust memories* (*Memórias* - 1980), no qual os dilemas de um cineasta famoso revelam que, no clima de "derrota" generalizada da contracultura e das esperanças progressistas dos *sixties*, o conceito de *auteur* sobrevivera apenas como imperativo do mercado constituído em torno do chamado cinema de arte. Pois o enredo trata de um artista "independente" constantemente assediado por uma legião de fãs e empreendedores do campo das artes durante um festival realizado em sua homenagem, cada qual interessado em tirar proveito do lastro pecuniário criado por seu estatuto de celebridade. Desse ponto de vista, o filme desfere um golpe certo nos pilares centrais da

teoria do cinema de autor, que em geral se legitima aludindo ao desejo do diretor de fazer um cinema marcado por seu estilo individual e pelo controle unificado da produção por sua personalidade marcante.

Entretanto, no relato autobiográfico, a questão ganha uma dimensão mais pragmática, especialmente nas diversas passagens em que Allen insiste em afirmar a natureza coletiva da produção cinematográfica, citando dezenas de colaboradores – os produtores Charles H. Joffe e Jack Rollins, o editor Ralph Rosenblum, o executivo Arthur Krim, o crítico Vincent Canby, a diretora de elenco Juliet Taylor, o fotógrafo Gordon Willis, dentre muitos outros – sem os quais, ele reitera, sua carreira teria sido um retumbante fracasso. Nesse diapasão, desta feita no âmbito das ditas influências, o diretor amplia o conceito de trabalho colaborativo ao listar seus ídolos, tanto no campo do cinema (as obras de Ingmar Bergman e Federico Fellini aparecem com maior destaque), quanto no campo da dramaturgia, enfatizando a importância das obras de escritores como Arthur Miller, com quem manteve contatos profissionais. Mas um lugar especial das memórias é dedicado a Tennessee Williams, sobre quem Allen escreve:

Cresci idolatrando Tennessee Williams. Quando eu tinha dezoito anos, [o roteirista e dramaturgo] Abe Burrows me perguntou se havia alguém que eu gostaria de encontrar para discutir meu interesse em escrever. Eu respondi Tennessee Williams. Ele disse que Tennessee não é o tipo de cara com quem se pode sentar e conversar facilmente. Li todas as suas peças, todos os seus livros. [...]. Já vi suas peças muitas vezes. [...] Como disse anteriormente, o filme *Um bonde chamado desejo* é para mim uma perfeição artística total. [...] É a confluência mais perfeita de roteiro, performance e direção que já vi. Concordo com [o crítico] Richard Schickel, que considera a peça perfeita. Os personagens são escritos com tanta perfeição, cada nuance, cada instinto, cada linha de diálogo é a melhor escolha de todas aquelas disponíveis no universo conhecido (Allen, 2020, p. 360, minha tradução).

Allen avança na identificação de liames específicos, notadamente entre *Um bonde chamado Desejo* (a peça escrita por Tennessee Williams em 1947 e o filme dirigido por Elia Kazan em 1951) e algumas das películas que dirigiu:

E toda vez que vejo o filme *Um bonde chamado desejo* no Turner Classic Movies, digo a mim mesmo: Ei, posso fazer isso. Então tento, mas não consigo, o que nos leva a *Blue Jasmine*. Boa tentativa [...]. Abençoada com uma ótima atriz, Cate Blanchett, faço o meu melhor para criar uma situação para ela que tenha poder dramático. A ideia veio da minha esposa e é uma boa ideia. Mas depende muito de Tennessee Williams. Veremos isso novamente mais tarde no filme *Wonder Wheel*, o meu melhor até agora, mas ainda tenho que escapar da influência sulista (Allen, 2020, p. 361).

Para os fãs do cineasta, a filiação não é exatamente uma novidade. O filme *Blue Jasmine* (2013), para ficarmos apenas nos exemplos fornecidos pelo próprio cineasta, trata das adversidades enfrentadas por uma milionária esnobe (a Jasmine do título, interpretada por Cate Blanchett) que perde tudo depois que o marido é preso por aplicar um golpe financeiro em Wall Street. O ponto de partida do enredo é a decisão de visitar a irmã pobretona em São Francisco. Boa parte do fábula tratará do choque entre os hábitos grã-finos de Jasmine e o cenário de penúria em que vivem Ginger (a irmã) e seu namorado “pé-rapado”, num aproveitamento explícito de motivos e temas de *Streetcar*. Com efeito, logo no lançamento do longa, as referências à peça de Williams se tornaram motivos de comentários das resenhas e avaliações críticas:

A maioria das alusões de Woody Allen a Tennessee Williams em seus filmes e escritos foram à peça *A Streetcar Named Desire*. Portanto, não é de se surpreender que ela esteja presente em todo o filme recente de Allen, *Blue Jasmine*. Mas Allen vai além da adoção e adaptação de enredos e personagens da peça de Williams. Ele assimilou tão profundamente o trabalho anterior que motivos e linhas de diálogo, muitas vezes transferidos para diferentes personagens ou situações, tornam-se os elementos imaginativos com os quais ele constrói seu próprio roteiro. Os críticos do filme quase invariavelmente comentaram sobre os paralelos com *Streetcar*, notando, também, que Cate Blanchett, que interpreta a personagem-título, Jasmine, também interpretou Blanche Dubois com sucesso na produção da peça de Liv Ullmann em 2009 na Brooklyn Academy of Music (Foster, 2015).

Alguns anos mais tarde, na escrita do roteiro e direção de *Wonder wheel* (*Roda gigante* – 2017), o aprisionamento da protagonista vivida pela atriz Kate Winslet entre as memórias do passado (ao identificar temas centrais nas peças de Williams, Iná Camargo Costa (2001, p. 135) fala de “lembranças sensíveis de um passado irremediavelmente perdido”) e um futuro inexistente retoma motivos caros ao dramaturgo e fortalece vínculos cujo estudo a fortuna crítica interessada nas relações entre teatro e cinema ainda está devendo.

III. Afinidades de mão dupla

Entretanto, talvez o dado inédito para a maioria dos leitores da autobiografia fique por conta da revelação de que a admiração era de mão dupla. Ao relatar o momento em que conhece Tennessee Williams pessoalmente e ouve elogios entusiasmados do

dramaturgo, Allen atribui as palavras *gentis à polidez*. Porém, algumas páginas depois, adiciona:

Corta para anos depois, quando alguém escreveu um livro sobre Tennessee Williams depois de passar meses com ele, fazendo anotações abundantes de suas conversas. Após sua morte, o escritor [James Grissom] foi extremamente gentil ao me enviar as notas sobre o que Tennessee Williams disse sobre mim. Sou muito tímido para reproduzi-las... (Allen, 2020, p. 361).

Para os estudiosos das obras do dramaturgo e do cineasta pode interessar a leitura atenta de tais notas, que podem iluminar relações frutíferas para ambos os lados. Assim, passando ao largo da modéstia de Allen, passemos à leitura dos comentários feitos por Williams:

A tradição também é memória e, dentro da religião, é sagrada. A sagrada tradição será mantida diante de nós como a maior joia, e talvez seja, porque é memória: a memória compartilhada daqueles que vieram antes de você, se voltaram para você e estão lhe contando por onde andaram [...]. Um favor da memória. A arte me deixa confortável tanto quanto me faz sentir testado ou desafiado, e com seu trabalho, sou capaz de reconhecer onde estou, mesmo que não tenha ideia de onde ele pode me levar. Reconheço o veículo, mas o motorista é inconstante, então não sei o que vai passar pelas janelas. Sempre sinto como se todos os programas de rádio da minha infância estivessem de alguma forma colocados nas memórias de Allen, residindo ali com doçura e ressentimento e com o desejo de transformar com alguns bordados aquele pano sujo que chamamos de realidade. Quando eles voltam, eles vêm até mim - as músicas, as brincadeiras, o drama e a urgência de me sentir conectado.

Há um comediante dentro de mim, porque o humor, mais do que tudo, protegia a bicha delicada que eu era, e eu poderia jogar um pouco de brilho em um canto com uma piada, muitas vezes às minhas próprias custas, e sobreviver mais um dia. A memória para mim envolve humor, e o humor, como respirar, engolir e caminhar, me faz continuar, me mantém vivo. Tenho idade suficiente para ser pai de Allen, mas sinto que ele caminhou comigo, talvez atrás de mim, encontrando humor em minha estranheza, mas benigno na maior parte, porque ele tende a admirar nas mulheres as mesmas qualidades que eu: humor, vulnerabilidade, o manejo das palavras como se fossem moedas de Zasu Pitts. Muito antes de ter lido qualquer Tchekhov – meu suposto mestre –, aprendi muito sobre narrativa, sobre estrutura, com George Stevens, John Ford, Howard Hawks, George Cukor e William Wyler. As câmeras de Gregg Toland me disseram para onde um personagem deveria olhar com maior entusiasmo do que todos os livros de escrita e nobres contos jamais poderiam. Eu sou um homem do cinema, e Allen também. Nossos DNAs são estranhamente semelhantes, porque percorremos os mesmos caminhos, espalhamos o mesmo brilho, chegamos às mesmas memórias e depois passamos a compartilhá-las. Num mundo lotado, sei que posso encontrá-lo – seu trabalho – e ele me compreenderá,

me aceitará, me ensinará alguma coisa.

Ninguém é comediante, classicista ou trágico: ou alguém é artista ou não é. Ou se compartilha ou não. Ou se conecta ou não. Alguém se move solidamente em sua memória ou não. Allen é um artista. Ele caminha ao meu lado, ao longo ou atrás de mim apenas em termos cronológicos: quando ele apresenta seu trabalho, sua arte, ele está ali comigo, compartilhando uma tradição sagrada de memória, e não há confusão para mim sobre o que ele é ou o que ele está tentando fazer. Contamos nossas histórias. Nós nos conectamos. Jogamos as memórias adiante (Grissom, 2017, minha tradução).

A ênfase na confluência entre memória e comédia, nada óbvia, surge como tema recorrente dos comentários. A importância do primeiro termo é evidente no trabalho do dramaturgo, alinhando sua obra com grande parte da literatura moderna mais avançada, de Tchekhov a Joyce, preocupada com as tessituras subjetivas do tempo (não cronológico), tanto do ponto de vista dos assuntos (a censura, o retorno do reprimido, a impossibilidade de superação de impasses sociais), quanto da estrutura dramática (a quebra da linearidade do drama burguês em suas diversas vertentes). Ainda dessa perspectiva, muito já se escreveu sobre o emprego feito por Tennessee Williams dos recursos técnicos das narrativas cinematográficas, aludidas nas notas pelo dramaturgo, de onde ele aproveitou e desenvolveu a mobilidade extrema proporcionada pelas possibilidades efetivadas na montagem, tanto na chamada montagem horizontal (as mudanças abruptas de tempo e espaço, a mescla entre sonho e realidade, os saltos entre quadros), quanto na vertical (o uso da música como comentário sobre a cena). Tais princípios compositivos, que já aparecem com a força de um ponto de fuga da exposição dramática em peças como *The glass menagerie* (*O zoológico de vidro* - 1944), teriam no tratamento da história de Blanche Dubois em *Streetcar* um acabamento exemplar, com impacto decisivo sobre o desenvolvimento do teatro moderno. Ao mesmo tempo, construía um ponto de vista contrário à euforia da sociedade estadunidense do pós-guerra, atinada em deixar para trás formações “pré-modernas” (principalmente aquelas encapsuladas no notório atraso sulista) na busca de avançar triunfantemente e usufruir das benesses de uma hegemonia mundial incontestada.

A permanência do atraso em meio à onda modernizadora - formalizada, por exemplo, no contraste entre os modos aristocráticos de Blanche e a questão do desemprego e das dívidas com bancos - não apontavam para uma visão metafísica da memória, tampouco construía uma simples oposição, mas faziam convergir duas alternativas

inaceitáveis, de modo a figurar um fim de linha histórico. A recusa de apontar para possíveis superações no futuro da narrativa naturalmente tornava a forma do drama inadequada para lidar com os temas em questão. Ao mesmo tempo, as peças de Williams colaboravam para ampliar o escopo da “questão sulista”, implodindo a visão da persistência de meras idiossincrasias “regionais” para desenvolver um ponto de vista privilegiado para a compreensão dos dilemas enfrentados pela nação como um todo (o surgimento da obra de romancistas como William Faulkner levaria a questão adiante).

De outro lado, no âmbito das intervenções cômicas, a questão é mais polêmica. De fato, escrevendo sobre as últimas peças de Williams, Iná Camargo Costa (2001, p. 140) reflete que “o fracasso de *Summer and smoke* (*O anjo de pedra*) na Broadway pode ser ao menos em parte atribuído à dificuldade de se decidir em cada cena, se é para rir ou para chorar”. Como pudemos constatar numa das passagens acima, Williams recusa por princípio a distinção entre “comediante, classista ou trágico”. De fato, um dos impasses – tanto críticos, quanto práticos – na interpretação de diversas das heroínas de Williams tem a ver justamente com o estatuto dos modos “refinados” dessas personagens, ou, para falar de outro modo, de suas tentativas de autovalorização, que pendem frequentemente para a ilusão e a mitomania (*Blanche surge*, novamente, como fenômeno exemplar). Tais obstáculos revelam dilemas que não são meramente “técnicos”, mas que dependem fundamentalmente das concepções e alianças ideológicas de leitores e espectadores. Para encenadores, a necessidade de uma abordagem dialética na direção de atores cria uma nova camada de dificuldades. Para os atores, o desafio de transitar entre o páthos e o ridículo é igualmente complexo.

Partindo do pressuposto de que o retrato de *Blanche Dubois* é a radiografia de uma sociedade que se transformara numa das “mais produtivas fábricas de neuróticos” (Costa, 2001, p. 140), pode ganhar relevância um exercício de comparação entre a peça de Williams e um dos filmes de Woody Allen. Desta feita, trata-se de *Sleeper* (*O dorminhoco* – 1973), uma paródia de ficção científica na qual um vendedor de comida natural do Village (interpretado pelo próprio Allen) acorda num futuro distante, depois de ter sido congelado num experimento médico. O novo mundo se revela uma distopia fascista e o salto desde o passado serve como mecanismo produtor de efeitos de distanciamento, de modo a tornar o presente da produção do filme (o início dos anos 1970) um dos alvos críticos da comédia. De fato, a ascensão do conservador Richard Nixon e a transformação

dos gestos da juventude revoltosa em modas “contraculturais” espúrias aparecem nas lembranças do protagonista sobre o “passado”. Entretanto, uma das sequências mais marcantes da película trata precisamente de um delírio do protagonista, que é submetido a um tratamento numa versão futurista de um hospital psiquiátrico e relembra aspectos de sua vida pregressa através de falas conhecidas de Blanche, concluindo, é claro, com o famoso desfecho da peça, quando a heroína declara que “sempre dependeu da bondade de estranhos”. O aspecto grotesco do monólogo salta logo aos olhos: em tudo o oposto das intensidades dramáticas das grandes atrizes que fizeram o papel nos Estados Unidos (de Jessica Tandy a Vivien Leigh), a interpretação caricatural de Allen, que exagera nos clichês e nos maneirismos tipificadores, pendendo para o charlatanismo proposital, enfatiza o lado patético da situação.

Ao mesmo tempo, ao assinalar a transição de técnicas mais afinadas com o Método realista de atuação, de enorme impacto sobre a história do teatro e do cinema modernos nos Estados Unidos e sobre a encenação do trabalho de Tennessee Williams em específico, para o monólogo cômico escrachado, Allen faz um aceno à outra tradição cênica que lhe era cara e da qual ele próprio fora um expoente na primeira metade dos anos 1960: a comédia *stand-up*, uma das pontas de lança do humor político na década rebelde. Tampouco a sátira do Sul era gratuita, pois as leis de segregação racial que ainda imperavam na região a transformara num dos celeiros das ideologias conservadoras do país (Allen escreve na autobiografia sobre seu interesse ativo nas lutas pelos direitos civis). Em síntese, mais do que mera citação aleatória ou pastiche pós-moderno, através da extensão do *conceito da personagem* ao absurdo, Allen nos lembra de um lado da caracterização de Blanche que inclui o aspecto da comédia, plasmado em seus sonhos delirantes de grandeza e sofisticação, inaceitáveis tanto no momento de encenação da peça, quanto da realização do filme, e que pode passar despercebido em leituras menos atentas (ou mais idealistas) de *Streetcar*.

IV. *Blue Jasmine*

Para uma reflexão sobre os modos através dos quais Allen revela a atualidade contundente dos temas tratados em *Streetcar* e os desenvolve, retornemos a *Blue Jasmine*. Além da inspiração explícita na peça de Tennessee Williams, o filme também toma como

referência central eventos contemporâneos, a saber, dados da vida de Bernie Madoff, o mago das finanças de Wall Street, responsável pelo maior escândalo de fraude da história do mercado financeiro moderno. A trajetória de Madoff é um impressionante resumo da história dos Estados Unidos e das finanças internacionais desde meados dos anos 1960. De fato, as condições de possibilidade de sua incrível ascensão são indissociáveis do aquecimento do mercado de ações e da desregulamentação desse mercado pelas políticas econômicas inauguradas por Richard Nixon e intensificadas por Ronald Reagan desde sua eleição em 1981. Seu sucesso no mundo das finanças também se deveu ao seu papel pioneiro na informatização das transações em Wall Street, assim como no aumento do crédito e das dívidas como estratégia neoliberal de compensação pelas perdas salariais brutais das classes trabalhadoras e da diminuição sensível do poder de consumo das classes médias nas últimas décadas do século XX. Evidentemente, o filme de Allen também alude à crise de 2008, quando o esquema fraudulento de investimento em pirâmide de Madoff ruiu, levando à sua prisão e à ruína de milhares de investidores no mundo todo.

Também é verdade que as biografias de Madoff estão repletas de assuntos que têm constituído o cardápio de temas de parte substancial dos filmes de Woody Allen: a vida da comunidade de judeus ricos em Nova York (tanto Madoff quanto diversos de seus investidores eram judeus); o investimento das elites em ações filantrópicas que sirvam tanto para lavagem de dinheiro, quanto para alavancar o prestígio dos negócios (lembremo-nos de Judah, o estelionatário e assassino de *Crimes and misdemeanors* [*Crimes e pecados*] de 1989); o interesse dos grandes investidores no mercado das artes (ver o filme *Match point* [*Ponto final – Match point*] de 2005, por exemplo).

Blue Jasmine aproveita episódios da vida de Madoff com significativas modificações. Como apontamos, o assunto não é estranho ao universo de *Streetcar*, que também trata das relações entre propriedade (imobiliária, neste caso) e empréstimos bancários, cujos meandros Blanche tenta em vão compreender. Dessa perspectiva, entra em ação novamente o procedimento de ampliação de conceitos, que havíamos identificado em *Sleeper*, de modo a fazer com que um motivo presente na peça seja enfatizado através da sua dilatação na boca de cena. Pode-se argumentar que a atualização efetuada no filme se deve em grande parte a uma mutação histórica, a saber, a importância crescente do mercado financeiro na chamada sociedade pós-industrial, assim como a complexidade

extrema em mapear os mecanismos de tal mercado (em grande parte, desregulamento, é claro). Como veremos mais adiante, o enredo efetuará uma mutação na composição do papel que corresponderia àquele do Stanley Kowalski na peça, pois os personagens masculinos do filme já não são trabalhadores no sentido atribuído ao termo na sociedade do pós-guerra, mas vivem do trabalho precarizado ou como prestadores de serviços.

Ao mesmo tempo, o filme desenvolve o teorema que toca as determinações materiais da degradação psíquica da protagonista, também central na peça. Assim, as cenas em que Blanche se bate com os misteriosos documentos da burocracia bancária que levaram à perda de Belle Reve, a antiga propriedade rural da família, são incrementadas para mostrar Jasmine rememorando as conversas com o marido sobre as transações financeiras que constituíram as bases de sua riqueza e de sua falência posterior. Reforça-se, assim, o dado material da memória. Ao mesmo tempo, a tendência da protagonista de demonstrar seu espanto em longos monólogos sem sentido (um dos momentos cômicos do filme mostra um sobrinho acusando-a de falar sozinha), invariavelmente para ouvintes ausentes ou atônitos, desenvolve a ênfase da peça na implosão do diálogo dramático, que o crítico Peter Szondi identificou como elemento central da crise do drama burguês, atingindo pontos de inflexão importantes nos monólogos disfarçados de diálogo nas peças de Tchekhov (nas palavras de Szondi, o emprego de um “diálogo de surdos” [Szondi, 2001, p. 53] ou “a passagem constante da conversação à lírica da solidão” [Szondi, 2001, p.50]).

Concomitantemente, ao aludir a uma série de eventos amplamente divulgados pela imprensa na época de produção do filme (Bernie Madoff havia sido preso e um dos filhos havia cometido suicídio), o filme incorpora em sua estrutura a dissolução do suspense que tantas vezes movimentava a curva dramática do filme convencional. Com efeito, a fábula se inicia do final, quando Jasmine já foi à falência, e o enredo se desenvolve através da mescla entre o presente e as lembranças do passado, assim como na peça. Desse ponto de vista, a armação narrativa não se constrói sobre as premissas do drama, pois a ênfase recai primordialmente sobre o *processo* de degradação da protagonista. Dessa nova perspectiva, o filme também desenvolverá o tema do “refinamento” de Jasmine, mas a partir de uma nova determinação, para além da aparência ou da mera autoilusão. De fato, um dos pontos de atualidade do filme se formaliza no processo em que a produção e a circulação de valor financeiro se mesclam e se confundem. Como argumentamos em outro texto:

As biografias de Madoff gastam centenas de páginas para descrever o mundo das festas beneficentes e filantrópicas, da exibição ostensiva do luxo numa série infindável de eventos sociais, do consumo conspícuo e escandaloso. Tais eventos serão não apenas os locais da construção do *networking* de Madoff, onde grande parte dos investidores mais gordos serão fisgados, mas também os cenários da exibição de uma aparência de sucesso e confiabilidade que servirá como substrato psicológico e social de pessoas que deveriam desconfiar de que o sucesso fenomenal do ‘esquema de pirâmide’ de Madoff era ‘bom demais para ser verdade’, pois pagava uma média de juros muito acima daqueles pagos pelo mercado oficial, mas que decidem acreditar nos números de mágica do ‘mago das finanças’, desde que eles continuem pagando dividendos (Soares, 2015, p. 73).

O filme de Allen insistirá precisamente na aparente sofisticação de Jasmine, que é invariavelmente identificada pelas marcas e objetos caros que usa, invariavelmente envolvida no árduo trabalho do consumo. Grande parte do efeito cômico do filme residirá justamente nos desajustes entre os modos elevados de Jasmine e as personagens que orbitam ao seu redor, que ela despreza ou adula, dependendo do interesse pecuniário do momento. De outro lado, o personagem de Stanley Kowalski, marido da irmã de Blanche e pivô do conflito entre as duas irmãs na peça, é dividido em seis personagens masculinas no filme, três em torno de Jasmine, três em torno de Ginger. Essa multiplicação das personagens masculinas dissolve por completo os laços de adesão subjetiva (ou fetichista, no caso de Blanche) que ainda persistiam na peça de Williams, para lançar Jasmine e Ginger na vertigem da autovalorização através da troca constante de parceiro conforme seu “preço de mercado”, tomando o cálculo do valor de cada personagem como base de todas as relações “amorosas”. Ao mesmo tempo, a consciência do processo por parte das personagens, que comentam com desenvoltura cada um de seus pretendentes como investidores aplicando dinheiro na bolsa de valores, torna obsoleto o cardápio de temas comuns no drama convencional (os triângulos, as desilusões e enganos amorosos). Trata-se de personagens que agem como os indivíduos-empresas celebrados pelo neoliberalismo em busca das melhores ações do mercado.

V. Conclusão

Através de um exercício da dramaturgia comparada, buscamos identificar a atualidade de temas centrais da peça mais famosa de Tennessee Williams, demonstrando que diversos dos problemas analisados pelo dramaturgo continuam entre nós, alguns de

forma acentuadamente piorada. Ao mesmo tempo, através de um estudo de caso, nosso texto sugere que a tarefa de adaptação da literatura para o cinema pode ter resultados frutíferos se os artistas envolvidos abandonarem a ideia de “fidelidade” ao texto original, optando por desenvolver temas a partir de seu confronto com a matéria histórica contemporânea.

Referências

ALLEN, Woody. **Apropos of nothing**. Autobiography. New York: Arcade Publishing, 2020.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho**. Ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Boitempo, 2001.

FOSTER, Verna A. White Woods and Blue Jasmine: Woody Allen rewrites A Streetcar Named Desire. **Literature-Film Quarterly**, v. 43, n. 3, p. 188-201, July 2015. Disponível no *Gale Academic One File*: link.gale.com/apps/doc/A427757180/AONE?u=anon~bcefda51&sid=googleScholar&xid=31eae426. Acesso em: 12 out. 2023.

GRISSOM, James. Tennessee Williams on Woody Allen. Disponível em: <http://jamesgrissom.blogspot.com/2017/11/tennessee-williams-on-woody-allen.html>). Acesso em: 12 out. 2023.

SOARES, Marcos César de Paula. Jasmine e a sociabilidade das finanças. **Revista Todas as Musas**, ano 6, n. 2, jan.-jul. 2015. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/12Marcos_Soares.pdf. Acesso em: 12 out. 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Submetido em: 15 out. 2023

Aprovado em: 15 dez. 2023



The very heart of my life:
algumas considerações de análise sobre
The two-character play, de Tennessee Williams

The very heart of my life:
some considerations about
The two-character play, by Tennessee Williams

Maria Sílvia Betti¹

Resumo

Depois de empreender uma breve visão do conjunto do percurso de criação de Tennessee Williams como dramaturgo, este ensaio faz uma breve análise de *The two-character play* como trabalho em que Tennessee propositalmente expressa a exaustão dos padrões que o haviam notabilizado.

Palavras-chave: Dramaturgia; Periodização; Crítica; Metateatro.

Abstract

After undertaking an overview of Tennessee Williams' career as a playwright, this article briefly analyzes *The two-character play* as a work in which Williams purposely expresses the exhaustion of the standards that had made him famous.

Keywords: Dramaturgy; Periodization; Criticism; Metatheater.

¹ Pesquisadora e docente Sênior no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP. Autora de *Dramaturgia comparada Estados Unidos-Brasil. Três estudos*. (Cia Fagulha). Organizadora da Coleção Oduvaldo Vianna Filho de dramaturgia (Editora Temporal). Colunista do site Infoteatro. E-mail: mariasilviabetti@usp.br.

Pesquisar é investigar e inventariar, de forma ordenada e sistemática, todos os elementos da configuração concreta de um objeto em suas manifestações, relações e projeções objetivas e subjetivas. Analisar é examinar com questões, e sob a luz de critérios teóricos, metodológicos e interpretativos, tudo o que emergiu com o material pesquisado.

A pesquisa e a análise, nesta era de conteúdos midiáticos em que estamos, dependem, cada vez mais, de buscas exaustivas de referências intertextuais. Dentro desse contexto, a vasta produção dramaturgical de Tennessee Williams é desafiadora ao extremo para os que tentam apreendê-la em sua totalidade e com a expectativa de aprofundamento. O trabalho do dramaturgo estende-se por quase cinco décadas e abrange um repertório extenso de temas, técnicas e estilos. Suas peças ganharam reconhecimento no segundo pós-guerra a partir de montagens na Broadway e de adaptações fílmicas em Hollywood. A crítica entusiasmou-se com o uso que ele fazia do lirismo, da projeção simbólica da memória, e de elementos de inspiração autobiográfica. Aspectos centralmente presentes de figuração de personagens à margem das relações de produção na sociedade capitalista estadunidense receberam sempre menor atenção. Tennessee tornou-se um nome de referência dentro da modernização do teatro e da dramaturgia nos Estados Unidos e no contexto internacional.

Quando, do início dos anos 1960 em diante, os pequenos teatros e cafés alternativos de Nova Iorque expandiram-se para além das áreas adjacentes à Broadway, estéticas dramaturgical e cênicas enraizadas nos movimentos contraculturais passaram a atrair outras faixas de público, e isso trouxe alterações consideráveis para o padrão antes existente de recepção dos trabalhos do autor. Diante do vigor experimental da chamada *off-off-Broadway*, o teatro de Tennessee passou cada vez mais a ser visto como um clássico moderno já consolidado e reverenciado dentro do *establishment*. Pouco mais de uma década e meia havia decorrido de sua ascensão à fama, e ele já havia passado a ser associado ao *mainstream* cultural e artístico do teatro e da indústria cultural de massas.

Inúmeras foram as tentativas do autor de se renovar como dramaturgo e de incorporar outros processos compositivos às suas peças. Pressionado por compromissos contratuais com editoras e estúdios e abalado pela desolação existencial e afetiva em que, por inúmeros motivos pessoais passou a se ver, Tennessee buscou ousadias dramaturgical

e cênicas, mas estas desagradaram a crítica sem terem conseguido cativar plenamente os públicos dos novos circuitos.

Outros modernizadores estadunidenses da dramaturgia como Arthur Miller e Edward Albee também foram alvos de críticas negativas quando procuraram utilizar padrões diferentes dos empregados nas peças que os haviam celebrizado. No caso de Tennessee, porém, as manifestações de desaprovação passaram a incidir recorrentemente sobre a maioria das peças que ele escreveu a partir da segunda metade dos anos 1960 e boa parte dos anos 1970, o período de sua vida que ele próprio apelidaria de *stoned age*, um amargo e intraduzível trocadilho alusivo à dependência química que desenvolveu na tentativa de combater depressão, alcoolismo e ansiedade.

O prestígio internacional sem precedentes, assim como o volume crescente de traduções e adaptações em todo o mundo, passaram a coexistir com os diagnósticos críticos de declínio da qualidade dos trabalhos mais recentes e com o sistemático repúdio dos expedientes dramaturgicos e cênicos utilizados neles.

Em 1983, oito anos após o lançamento de seu livro de memórias, a morte repentina de Tennessee abriu um período de *revivals* de peças de vários tipos e fases de sua produção. Nos anos que se seguiram, a crítica (principalmente a acadêmica) passou a adotar uma nomenclatura de análise que dividiu a produção do autor em duas fases e estilos de peças: a inicial, de ascensão à fama, foi caracterizada como a das peças ditas *canônicas*, encenadas na Broadway e adaptadas para roteiros em Hollywood; a fase seguinte, do início dos anos 1960 em diante, caracterizou-se pelas peças que passaram a ser chamadas de *pós-canônicas*,² associadas a diversos tipos de experimentalismo. Por terem sido escritas pouco tempo antes do falecimento do autor, essas peças passaram a ser chamadas de “tardias” (*late plays*). Grande parte delas era de paródias e farsas com farta utilização de recursos do teatro do absurdo, do *camp*, do humor sombrio (*dark humor*), do vigoroso e emergente teatro *gay*, do Nô e do grotesco, e devido à reação de choque e escândalo que causavam por parte do público e dos críticos, várias foram chamadas de “ultrajantes” (*outrageous plays*).

Nos anos 1980 e 1990, o imenso crescimento dos estudos acadêmicos de cultura voltados às questões de identidade e gênero (*queer studies*) fez com que as peças *pós-canônicas* de Tennessee passassem a atrair crescente interesse de pesquisadores e de encenadores. Sua dramaturgia tornou-se objeto de debates no âmbito acadêmico e nos

² A respeito das peças pós-canônicas, consultar Toledo (2022).

circuitos alternativos de teatro e de *performance*, com ênfase para o repertório de temas e de técnicas utilizados pelo autor nas peças tardias (*late plays*). Cada vez mais a atenção de pesquisadores e encenadores voltaram-se às questões homoafetivas e às aproximações temáticas e intertextuais com trabalhos de artistas de destaque no campo da performatividade contracultural e da cultura *gay* já incorporadas às instituições e códigos socialmente aceitos.

Inevitavelmente, dentro desta linha de abordagem, parte dos pesquisadores e críticos passou a ver nas peças *pós-canônicas* a materialização mais contundente e plena do teor crítico *anti-establishment* no trabalho do dramaturgo. Ao mesmo tempo, o sucesso das peças *canônicas* passou a ser considerado por eles como uma decorrência do fato de serem supostamente palatáveis ao sistema comercial e empresarial da Broadway e ao pensamento dominante, e não do fato de esse sistema e esse pensamento terem conseguido se organizar ideológica e institucionalmente de forma a neutralizá-las, “metabolizá-las” e incorporá-las sem alteração ou exclusão da substância crítica que as compunha.

Um dos elementos que com mais eficiência contribuíram para que isso acontecesse foi, sem dúvida, o uso que Tennessee fez de aspectos autobiográficos dentro das tramas dramáticas e dos mecanismos imagéticos, simbólicos, associativos e psicológicos das personagens. A ampla rede de associações ligadas à memória individual e familiar do autor acabou permitindo que, quer fossem *canônicas*, quer *ultrajantes*, as peças desse período final, fossem abordadas predominantemente a partir de perspectivas focadas no âmbito das particularidades identitárias, deixando, assim, de expor na análise os aspectos potencialmente críticos ao pensamento dominante nos Estados Unidos.

Elevado a uma figura pública de grande reconhecimento, Tennessee tornou-se, dessa forma, uma “persona” cuja história pessoal e familiar passou a ser tratada como chave central de compreensão de seu próprio trabalho. Com essa perspectiva devidamente legitimada, a discussão passou a convergir para o indivíduo-autor e seu contexto privado de vida e convívio, evitando que fossem abordadas outras questões presentes em seu trabalho e que diziam respeito às contradições de classe e às relações de alienação, exploração e exclusão dentro da sociedade.

Há ainda outro aspecto a ser lembrado: boa parte das peças ditas *pós-canônicas* de Tennessee Williams caracterizam-se pelo grande número de remissões a elementos

temáticos, estilísticos e formais tomados a fontes extremamente variadas, situadas tanto no âmbito da contracultura estadunidense como no da cultura europeia clássica e moderna, da cultura japonesa, e da indústria cultural de massas. Um grande volume de peças tardias (*late plays*) ainda não foram (até o momento) organizadas sob a forma de uma versão editorial definitiva. Assim, a identificação e o levantamento analítico dessas remissões passou a ganhar cada vez mais relevância para os estudos acadêmicos da dramaturgia de Tennessee, seja no que diz respeito aos aspectos do texto, seja no que se refere às possibilidades cênicas.

De modo geral, o que se conclui é que as peças dessa fase final, *tardias* e/ou *ultrajantes*, escritas por um Tennessee empenhado em desenvolver seu trabalho fora dos parâmetros do *mainstream* (Broadway e Hollywood), passaram a ser recorrentemente analisadas e discutidas no campo de estudos identitários e das abordagens *queer*, linhas hegemônicas, atualmente, dentro do mundo contemporâneo da pesquisa em artes cênicas.

Cabem a esta altura algumas perguntas incontornáveis de pesquisa: do ponto de vista de quem estuda o papel histórico da dramaturgia de Tennessee diante de seu tempo, como se colocam as peças da fase *pós-canônica* em relação às peças da fase de ascensão à fama e vice-versa? O trabalho de Tennessee foi inexoravelmente “partido ao meio” e dividido para sempre em duas etapas que se repudiam entre si? Se a ascensão à celebridade na primeira fase representou um processo de atrelamento de seu trabalho à máquina do *establishment*, até que ponto as análises identitárias e de gênero, dominantes no mundo acadêmico contemporâneo, o liberaram para uma condição diferente no que diz respeito às peças da fase final?

São perguntas que ainda não chegaram a ser colocadas, e que, portanto, não serão objeto de debate tão cedo. Por isso, repetindo o que foi dito no início, a vasta produção dramaturgica de Tennessee Williams é desafiadora ao extremo para os que tentam apreendê-la em sua totalidade e com a expectativa de aprofundamento.

II

Uma peça escrita por Tennessee já na segunda fase de sua produção é digna de nota por se distinguir de todas as que a precederam e de todas as que se seguiram a ela. Não é uma peça *ultrajante* e caracteriza-se por se distinguir bastante de sua produção dita *tardia*:

trata-se de *The two-character play*, escrita inicialmente em 1966 e reescrita em 1969 com o título de *Out cry*. Essa nova versão foi publicada em 1973, mas em 1975 Tennessee revisou o texto e retomou o título anterior, publicando o que veio a ser considerada a sua versão definitiva.

Era um hábito seu fazer alterações e revisões constantes em suas peças, mesmo que já tivessem sido publicadas, mas *The two-character play* parece ter sido uma das mais obsessivamente revistas e reelaboradas por ele, como se algo na escritura lhe tivesse escapado ou tivesse deixado a desejar. Foram necessários quase dez anos para que a peça chegasse a essa última versão, um tempo mais longo do que o demandado por qualquer outro de seus trabalhos. Suas próprias palavras sobre a peça mostram seu apreço especial por ela: “my most beautiful play since *Streetcar*, the very heart of my life” (Williams, 1979; Galton, 2021; Hampstead, 2021).

Outro dado digno de nota relacionado a *The two-character play* é o fato de sua versão inicial ter sido mais bem recebida pelo público e pela crítica do que a sua reelaboração. Tennessee parecia querer ostentar um afastamento deliberado do naturalismo poético ao qual sua dramaturgia havia sido identificada, e a exacerbação dessa característica pode ser observada na comparação das duas versões.

Apesar desse desejo de diferenciá-la tanto quanto possível de sua produção anterior, a peça foi considerada parcialmente autobiográfica por revisitar dois aspectos marcantes das peças da primeira fase: a figuração de questões intrafamiliares e a presença das fantasmagorias do passado projetadas por meio de fragmentos narrados de lembranças, tal como em *The glass menagerie*.

A grande marca distintiva de *The two-character play* é o uso da metateatralidade, assinalada pela própria característica do espaço descrito na rubrica inicial: tudo se passa no palco de um velho teatro localizado em alguma parte não especificada do interior dos Estados Unidos. Vários cenários parcialmente montados recriam o interior de uma velha casa de estilo vitoriano situada no Sul do país. Há pedaços de cenários de outras produções também à vista, e por uma janela pode-se ver um campo de girassóis. O centro do palco é ocupado por uma estátua gigantesca de aparência sinistra fixada sobre um pedestal. As personagens são os irmãos Felice e Clare, os dois artistas principais de uma companhia teatral cujos demais integrantes desertaram em plena noite de estreia da temporada que fariam.

Premidos pela situação angustiante em que se veem, só resta a Felice e Clare ensaiar “uma peça de dois personagens” na esperança de terem algo para apresentar ao público. Configura-se assim uma estrutura de “peça dentro da peça” em que a matéria ficcional do texto sendo ensaiado compõe-se, justamente, de fragmentos da memória do passado familiar dos dois irmãos. A situação vivida é de confinamento, abandono e perplexidade. Não há mais ninguém no teatro além deles próprios, e o texto que ensaiam faz aflorarem lembranças traumáticas do passado relacionadas à morte dos pais envolvendo suicídio e crime dos quais os irmãos foram testemunhas.

A condição psicológica de Felice e de Clare é de fragilidade extrema e o duplo fio ficcional (o da situação presente do ensaio e o do passado rememorado na encenação) vai pouco a pouco se confundindo com as sombrias lembranças familiares narradas.

À medida que decorre o tempo de apresentação da peça dentro da peça sendo ensaiada, trechos de que os dois irmãos não se lembram devidamente vão tendo que ser substituídos por falas improvisadas, e com isso vai se tornando mais e mais difícil, para o leitor e para o espectador, distinguir com clareza os personagens do texto ficcional, dos atores Felice e Clare que o apresentam no palco. A partir de um certo ponto, deixa de ser possível discernir em que medida as próprias cenas improvisadas foram em algum momento reais (ou seja, se de fato aconteceram no passado) e em que medida são projeções de medos e fantasmagorias introjetadas. Clare e Felice já nada têm de si próprios senão aquilo que puderem fazer para ensaiarem/rememorarem/improvisarem/apresentarem de seu próprio passado, agora transformado num tecido esfarrapado de lembranças incongruentes e num ato derradeiro ao qual nenhuma alternativa se apresenta.

Com isso, o confinamento vivido é duplicado: no passado, o lar da família, espaço de suicídio e de crime, é o espaço aprisionante de que os irmãos não conseguem sair; no presente, o confinamento resulta do isolamento em que se veem ensaiando sozinhos no teatro vazio à espera do empresário que não virá e de uma improvável temporada. A situação psicológica de alienação mental dos dois irmãos vai, assim, atingindo seu grau máximo. Enquanto em *The glass menagerie* a relação entre os irmãos Tom e Laura é evocada com delicado lirismo voltado ao passado, aqui a relação entre Felice e Clare vai ganhando contornos cada vez mais sombrios que evidenciam o estado de perturbação psíquica diante das lembranças aterradoras da vida familiar desintegrada.

The two-character play é repleta de elementos sugestivos de associações simbólicas latentes. Um pesquisador afoito e desejoso de mergulhar nela a partir das primeiras impressões poderia até mesmo correr o risco de ceder à tentação de enxergar Felice e Clare apenas como projeções autobiográficas de Tennessee e Rose Williams, e de ver a peça como uma figuração simbólica da “existência humana” ou do enclausuramento inevitável da consciência diante da impossibilidade de enfrentar ou transcender a loucura e a morte.

Essa perspectiva deixaria de considerar, porém, que em *The two-character play* a relação entre Felice e Clare não está configurada apenas a partir do vínculo familiar, mas também e principalmente a partir do papel que exercem dentro da companhia teatral em que são respectivamente primeiro ator/dramaturgo (Felice) e primeira atriz (Clare). Ao mesmo tempo, entre os inúmeros elementos simbólicos utilizados na peça, temos inúmeras remissões inegavelmente concretas associadas ao próprio fazer teatral e à própria dramaturgia moderna do século XX.

Felice e Clare estabelecem, desde o início da peça, uma relação repleta de tensões e discordâncias. Os pontos de divergência dizem respeito à situação imediata e concreta do espetáculo que deverão encenar: Clare deseja receber a imprensa antes da apresentação, pois considera-se hábil nessa tarefa. Felice a proíbe por constatar que ela está alcoolizada e porque em entrevistas anteriores desse tipo ela se punha a falar contra o fascismo, assunto que ele considera inconveniente. Clare deseja que Felice se ocupe das questões específicas da encenação, e Felice afirma que, se não se saírem bem nessa noite, a temporada acabará não se realizando.

A discordância degenera em uma troca violenta de insultos. Clare confessa que deseja voltar para casa, mas Felice a lembra de que a casa deles é o teatro, e que não terão outro lugar para onde ir. Em meio à altercação, Felice acaba contando a Clare que os demais membros do elenco haviam enviado um telegrama demitindo-se da companhia, e que, portanto, não seria mais possível realizar a temporada. Clare sente-se cansada e pede para ir para o quarto do hotel, ao que Felice lhe responde que eles não dispõem de nenhum quarto de hotel à disposição, e que por isso o espetáculo precisa ser encenado, já que não resta nenhuma outra perspectiva. Fox, o empresário, teria pagamentos a fazer aos dois irmãos por espetáculos anteriores, mas nada indica que virá ou que fará contato. O mecanismo situacional que engendra esses diálogos configura uma circularidade sem saída e sem solução possível, em que tudo gira em falso e parece ter raízes nos embates

entre Vladimir e Estragon no *Waiting for Godot* (*Esperando Godot*) de Beckett.

No segundo ato, com a sucessão de improvisos inseridos, cresce a indistinção entre o passado ficcional na peça que ensaiam e a situação concreta do presente que vivem. Todas as materialidades desejadas se inviabilizaram: Fox (o empresário) não virá, a temporada não acontecerá, nenhum quarto de hotel os acolherá depois do espetáculo. O espaço ficcional do lar rememorado é o espaço das mortes testemunhadas e da desintegração familiar e existencial, e a peça que agora ensaiam/interpretam/improvisam atualiza o trauma no teatro, também tornado, ele próprio, espaço de confinamento. Leitor, espectador e intérpretes são tirados de qualquer possível zona de conforto. As falas de Clare e Felice basculam entre o tempo encenado e o tempo da encenação sem diferenciações de luz ou de demarcação espacial. O palco está atulhado de objetos cenográficos não relacionados à peça que os dois ensaiam. O centro da área da encenação é ocupado pela enorme estátua de semblante sombrio, um ícone cênico não referenciado por nenhuma das falas ou gestos. Não há certezas, não há percepções claras e não há encadeamento causal possível para as ações desejadas ou tentadas. *The two-character play* parece, nesse segundo ato, exacerbar a opacidade dos sentidos, das falas e das lembranças dos próprios personagens, que no início haviam oferecido aos leitores e espectadores o conforto efêmero do paralelo com Laura/Rose e com Tom/ Tennessee.

III

Diante dessas constatações perturbadoras, algumas hipóteses ocorrem: constata-se que Tennessee efetivamente desconstruiu, em *The two-character play*, aquilo que público e crítica haviam antes aclamado efusivamente no início de seu trabalho. Agora, porém, nada resta e não há catarse possível para a angústia figurada por Felice e Clare. Há apenas perplexidade, abandono e a dor do enclausuramento final figurado na peça.

Seria lícito, diante desse impressionante apanhado de imagens e sentidos, afirmarmos que *The two-character play*, escrita e reescrita obsessivamente durante quase dez anos, acabou sintetizando a visão agônica a que Tennessee teria chegado com relação a sua própria obra e ao seu próprio fazer teatral? Se lembrarmos que Clare e Felice, além de irmã e irmão são também atriz e ator/dramaturgo dentro de uma companhia de teatro, seria possível vermos a peça como trabalho que propositalmente ostenta sua própria

exaustão diante dos padrões que haviam notabilizado Tennessee? Seria possível, nos fragmentos esparsos de cenários entre os quais ensaiam Felice e Clare, vermos os pedaços fraturados de uma integridade irresgatável para o próprio teatro, tornado aprisionante e aprisionado em sua própria opacidade de sentidos? Seria *The two-character play* uma espécie de *huis clos* metateatral?

Que as perguntas sejam deixadas em aberto com a expectativa de que os futuros olhares lançados à peça não esqueçam da definição que lhe foi dada pelo próprio Tennessee ao referir-se a ela como “the very heart of my life”.

Referências

GALTON, Bridget. Tennessee Williams' experimental late play was 'the heart of my life'. **Ham & High**, 14 jul. 2021. Disponível em: <https://www.hamhigh.co.uk/things-to-do/21331679.tennessee-williams-experimental-late-play-the-heart-life/>. Acesso em: 19 dez. 2023.

HAMPSTEAD THEATRE. The two-character play cast announced. 10 jun. 2021. Disponível em: <https://www.hampsteadtheatre.com/news/2021/june/the-two-character-play-cast-announced>. Acesso em: 19 dez. 2023.

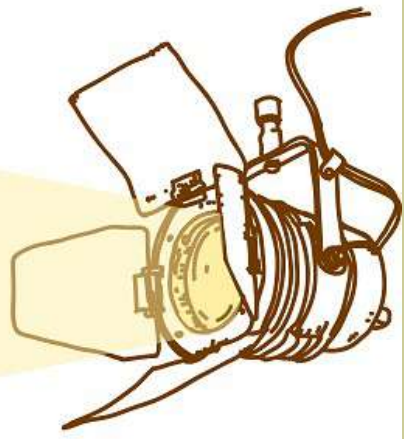
TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. **Nem loucas, nem reprimidas**: o confronto contracultural da mulher com o mainstream nas late plays de Tennessee Williams. São Paulo: Alameda, 2022.

WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams The two-character play** (Published in an earlier version as *Out Cry*). New York: New Directions, 1979. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=fU4mr4_tYYoC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=most%20beautiful&f=false. Acesso em: 14 out. 2023.

Submetido em: 13 nov. 2023

Aprovado em: 28 nov. 2023

Dramaturgia em foco



Entrevistas

Entrevistado:

André Garolli é ator, diretor, encenador e professor de teatro na Escola Wolf Maya em São Paulo.

Últimos trabalhos como diretor:

2022 - *Travessia Brasil - Um caminho para Pedreira*, adaptação da obra *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade;

2021 - *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade;

2020 - *Sede on line*, de Eugene O'Neill: Indicação ao prêmio APCA de Teatro - Melhor espetáculo *on-line*;

2019 - *Inferno - Um interlúdio expressionista*, adaptado de *Not about nightingales*, de Tennessee Williams;

01 Indicação ao prêmio Shell de Teatro - Direção;

Ganhou 09 Prêmios Cenyn de Teatro;

02 Prêmios e 02 indicações Applauso Brasil;

2018 - *Abre a janela e deixe o ar puro e o sol da manhã entrar*, de Antônio Bivar;

2017 - *Memórias [não] inventadas*, baseada na obra de Tennessee Williams, a partir de *Lembranças de Bertha*.

Últimos trabalhos como ator:

2023 - *O outro Borges*, de Samir Yazbek - Dir.: Marcelo Lazzarato;

2022-23 - *Credores*, de August Strindberg - Grupo TAPA;

2021-22 - *Tectônicas*, de Samir Yazbek - Dir.: Marcelo Lazzarato - Indicado a melhor ator no Prêmio Shell;

2020 - *A brasiliense*, de Henry Becke e *Cecé*, de Pirandello - Grupo TAPA (*on-line*);

2018 - *Aula magna com Stalin*, de David Pownall - Dir.: William Pereira;

2017 - *Num lago dourado*, de Ernest Thompson - Dir.: Elias Andreato;

2016 - *Gata em telhado de zinco quente*, de Tennessee Williams - Dir.: Eduardo Tolentino - Grupo TAPA.

Entrevistador:

Luis Marcio Arnaut de Toledo é Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP – e faz Pós-Doutorado em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas – IA - UNICAMP.

Publicou os seguintes livros sobre Tennessee Williams:

2023 - *Tennessee Williams – O mestre do teatro moderno nos EUA*, Giostri Editora;

2022 - *Nem loucas, nem reprimidas – O confronto contracultural da mulher com o mainstream nas late plays de Tennessee Williams*, Alameda Editorial;

2017 - *Tennessee Williams: algo não dito*, Giostri Editora.

Espectáculos:

2020 - Ganhou o Prêmio Cenyn de melhor adaptação, com André Garolli, com o espetáculo *Inferno – Um interlúdio expressionista*, sobre *Not about nightingales*, de Tennessee Williams;

2022-2023- Tradutor e adaptador do espetáculo *Anjo de pedra*, direção Nelson Baskerville, sobre a obra *Summer and smoke*, de Tennessee Williams;

2022 - Consultor de contextos históricos, sociais e políticos para o espetáculo *Mary Stuart*, direção de Nelson Baskerville, de Friedrich Schiller, adaptado por Robert Icke;

2023 - Dramaturgista e orientador de pesquisa do espetáculo *A grande obra*, direção Fernanda Stefansky, peça com concepção a partir de *Moony's kid don't cry*, de Tennessee Williams.

* * * * *

No transcurso das atividades do meu estágio pós-doutoral, foram realizados três encontros com André Garolli, em prol de uma dialética esclarecedora acerca do intrincado processo de concepção do espetáculo intitulado *Inferno – Um interlúdio expressionista*, adaptada a partir da obra *Not about nightingales* (*Não será sobre rouxinóis*, 1938), de autoria do consagrado dramaturgo Tennessee Williams. Este espetáculo, cuja apresentação se deu em 2019-2020 em São Paulo, figura como objeto central de minha investigação acadêmica.

Entretanto, a instigante confluência entre nós revelou-se mais do que um mero diálogo entre amigos, transcendendo os limites convencionais entre pesquisador e

encenador. A interação desdobrou-se em um testemunho profundo acerca das vivências teatrais, uma notável lição de direção cênica, sobre leitura de dramaturgia e compartilhamento de experiências, de natureza ímpar.

Dessa rica interlocução, meticulosamente registrada e subseqüentemente transcrita, foram selecionados trechos nos quais Garolli confienciava suas reflexões sobre a obra de Tennessee Williams. Sua perspectiva, singular e surpreendentemente delineada, emergiu para mim como um contributo valioso para a compreensão da dramaturgia em questão e minha pesquisa, delineando os contornos singulares de sua influência sobre a trajetória profissional do encenador e suas escolhas estéticas no âmbito das produções teatrais. Este cotejo inquisitivo, erguido sobre os esses três encontros, desdobrou-se entre os meses de fevereiro e abril do ano de 2023, em minha residência, em São Paulo. Na esteira da presente contribuição para o dossiê da Revista Dramaturgia em Foco, o desvelamento dos encontros experimentados sofreu uma justa seleção temática, em consonância com a centralidade do dramaturgo em escopo, somada à incorporação de elucidações promovidas pelo entrevistado, finamente lapidadas para esta apresentação final.

LMA: A primeira coisa que eu gostaria de saber de você é o que o levou ao Tennessee Williams, quais foram os caminhos que você tomou para chegar a ele ou como ele chegou a você.

AG: Foi, claro, através dos filmes. Os filmes adaptados das peças. Não tenho dúvida de que o filme *Um bonde chamado Desejo*¹ me chamou atenção.

Eu não tenho formação em Artes Cênicas, a minha formação é em Engenharia Mecânica. Eu fui fazer teatro, comecei dirigindo, entrei no Grupo Tapa e, por meio dele, comecei a conhecer o mundo do teatro. Eu lembro que, nos primeiros anos, a gente tinha aula com o Marco Antônio Guerra e a Mariângela Alves de Lima sobre crítica teatral. Então eles falavam de todos esses autores e eu tinha que correr atrás, porque eu boiava em relação a tudo que era colocado...

É claro que em relação ao Tennessee... eu tinha os vídeos... então, o [Eduardo] Tolentino me emprestava as fitas dos filmes adaptados das peças. O Tennessee foi o autor que eu mais vi coisa filmada, não no palco. O Tennessee foi o primeiro dramaturgo para mim, este grande autor, e o personagem do Kowalski [de *Um bonde chamado Desejo*], vendo o

¹ *A streetcar named Desire*, 1947. A primeira montagem dessa peça no Brasil tinha o título *Uma rua chamada pecado*, que também nomearia o famoso filme adaptado da peça, de 1951, com direção de Elia Kazan.

Marlon Brando fazer, era um personagem que eu achava que eu poderia fazer. Eu não tinha, nos anos 90, o físico que ele tinha em 1950. E eu lembro disso, eu começando a fazer teatro, eu estava no espetáculo *A megera domada*,² e o Tolentino falava sobre uma questão minha, que ele dizia que minha energia não passava pela região afetiva, que era muito cerebral. Que o *chakra* da sexualidade não existia: “Você não tem erotização no palco. Olha a foto do Marlon Brando em *O bonde chamado Desejo*, e repare para onde você vai olhar”. E é muito louco, você olha para o pau dele, o jeito que ele está sentado, não tem como você não olhar, por isso é muito provocativo. Foi a primeira vez que eu entendi o que o Eduardo estava falando de como ele [Brando] fazia circular essa energia, aí eu assisti seis ou sete vezes [o filme], embora eu gostasse mais de *Vidas em fuga*.³ Ali, nesse filme, eu vi o ator Marlon Brando, eu achava antes que ele era só um símbolo sexual.

O Tennessee começou por aí na minha vida, de uma forma nada didática, nada acadêmica. Aí eu comecei a ler algumas peças, eu lembro que o Tolentino me pediu para ler a peça *Gata em telhado de zinco quente*.⁴ Ele tinha até uma ideia de fazer comigo *Doce pássaro da juventude*,⁵ com a Denise Weinberg e eu. A gente começou a ler e eu fiquei enlouquecido. Mas eu era muito novo, muito pouco experiente para fazer esse papel. O Eduardo deixou pra lá, mas a gente chegou a fazer algumas leituras.

E sobre *Gata em telhado de zinco quente* [Figura 1], um pouco sobre a questão do personagem Paizão [*Big Daddy*], eu via o meu pai, a estrutura de pensamento do meu pai dentro da estrutura do personagem Paizão.

Então essas três peças foram importantes para mim, para a aproximação com o Tennessee Williams. O filme *Vidas em fuga*, da peça *A descida de Orfeu*. E aí, como filme, esse me marcou muito.

Viajei bastante e acabei assistindo peças fora do Brasil – sempre que eu podia ver uma peça do Tennessee eu via.

² *The taming of the shrew*, escrita por William Shakespeare entre 1590 e 1594.

³ *The fugitive kind*, 1960, dirigido por Sidney Lumet, adaptado da peça *A descida de Orfeu* [*Orpheus descending*, 1957], também com o ator Marlon Brando. Não confundir o título desse filme com a sua peça *Fugitive Kind* (*Um tipo de fugitivo*, de 1937), que nada tem a ver com *A descida de Orfeu*.

⁴ *Cat on a hot tin roof*, 1955. O primeiro título dessa peça no Brasil foi *Gata em teto de zinco quente*, encenada pela primeira vez em 1956 no Teatro Brasileiro de Comédia, com direção de Maurice Vaneau e com Cacilda Becker e Walmor Chagas. A peça havia estreado no ano anterior na Broadway, com direção de Elia Kazan e com Barbara Bel Geddes e Ben Gazzara, quando Williams ganhou o seu segundo Prêmio Pulitzer (o primeiro foi com *A streetcar named Desire*, em 1947).

⁵ *Sweet bird of youth*, 1959.

Figura 1 - O elenco de *Gata em telhado de zinco quente*, direção de Eduardo Tolentino em 2016, da esquerda para a direita: André Garolli, Fernanda Viacava, Augusto Zacchi, Bárbara Paz, Noemi Marinho, Zecarlos Machado. Não há identificação de autoria da foto.



Fonte: Rodrigues, 2016.

AG (cont.): Quando o Eduardo me apresentou Eugene O'Neill, comecei a embarcar nele, mas aí, ao mesmo tempo, fui atrás de conhecer O'Neill, me aprofundi mais no Tennessee Williams, Arthur Miller e Albee. Foi quando eu conheci a professora Maria Sílvia Betti [da USP] e adentrei nesse mundo de autores estadunidenses. Mas fiquei muito voltado para o Eugene O'Neill, até que o Tapa fez a ocupação do Teatro de Arena⁶ e teve as traduções de algumas peças do Tennessee feitas pelo Tapa⁷ - a gente fez algumas leituras encenadas. E aí eu dirigi *Esta propriedade está condenada*⁸ para uma apresentação nesse teatro. Gostei

⁶ Em 2010 e 2011.

⁷ Referência ao conjunto de dramaturgia de Williams que o Grupo Tapa traduziu proficientemente, com supervisão da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, da USP, resultando em dois livros de coletâneas de peças em um ato e mais dois de peças longas. Depois dessas publicações, as traduções apócrifas [peças traduzidas mas não publicadas, em especial as em um ato], e as outras já muito conhecidas, receberam títulos mais adequados, não adaptados e que revelavam maior literalidade e conexão com a matéria principal da peça. Essas publicações começaram a tornar a obra de Williams mais conhecida, um processo que ainda se dá até os dias atuais. Os novos títulos começaram, então, a se tornar mais populares.

⁸ *This property is condemned*, 1946, peça em um ato.

muito da peça. Aí me apaixonei por *Fala doce...*⁹, não tem doce. Depois *O quarto rosa*, *A mulher do gordo* e *Lembranças de Bertha*.¹⁰ Aí o Tolentino montou três peças curtas. Eu acompanhei de longe, o Conrado tinha sido meu aluno, tinha também a Isabela [Lemos], a Rita Giovanna.¹¹ As peças eram *Verão no lago*, *A dama da loção antipiolho* e *O quarto escuro*.¹² Eu acompanhei, achei ótimo e, paralelo a isso, a Analy Alvarez me chamou para fazer uma leitura de *O pelicano*.

LMA: *Gnädges Fräulein*.¹³

AG: É esse o nome no original?

LMA: É um título em alemão, uma peça de 1966, numa estética que lembra o chamado teatro do absurdo. Os pássaros vão tirando pedaços da mulher na praia.

AG: Isso mesmo.

LMA: Tennessee traz o universo do filme *Os pássaros*, do Hitchcock.¹⁴

AG: Eu lembro que eu fiquei bem assustado, pensei algo do tipo: que Tennessee era esse? Mas ele escreveu isso? Eu não conhecia essa outra fase, que depois você me apresentou boa parte dos textos. Eu lembro que eu fiz essa leitura de *O pelicano*.

LMA: A Analy montou essa peça nos anos 80, acho que nos anos 80, com a Sônia Guedes,¹⁵ não foi?

AG: Isso, com a Sônia Guedes.

LMA: Eu tenho uma cópia xerox do fôlder dessa montagem, tem na biblioteca da Escola Célia Helena.

AG: Tem na Célia Helena e tem um cartaz no Teatro Maria Della Costa desta peça. Se você quiser, a gente pode ir lá olhar.

LMA: Puxa, eu quero sim.

AG: Aí houve essa coincidência de todas essas peças do Tennessee na minha vida. Eu não estava participando do projeto do Tapa, fui apenas convidado para dirigir. E aí, na Escola Wolf Maya, eu propus fazer cenas curtas com os alunos. E então tinha o Mateus Monteiro e a Lara Hassum, eles eram alunos. Eu joguei para eles o *Fala comigo como a chuva e me deixa*

⁹ Referência à peça *Talk to me like the rain and let me listen...* [*Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...*, 1953]. Garolli se refere a uma tradução antiga dessa obra que tinha o título adulterado para: *Fala comigo doce como a chuva*.

¹⁰ *The pink bedroom* [1943], *The fat man's wife* [1938] e *Hello from Bertha* [1946], todas peças em um ato.

¹¹ Elenco do espetáculo: Conrado Sardinha, Isabela Lemos e Rita Giovana.

¹² *Summer at the lake* [1935], *The lady of larkspur lotion* [1941] e *The dark room* [1939].

¹³ Escrita em 1966. A tradução para o português é algo como *A mulher graciosa*.

¹⁴ *The birds*, lançado em 1963.

¹⁵ O espetáculo foi dirigido por Steplan Yarian em 1987, com as atrizes referidas e ainda Rosaly Papadopoul. Primeira e única montagem que se tem notícia dessa peça no Brasil.

ouvir... e *Essa propriedade está condenada*. E vários textos curtos do Nelson Rodrigues. E aí o Mateus falou: “Nós queremos fazer o *Fala comigo como a chuva...*”. Então uma outra aluna pegou *Essa propriedade está condenada*. O Mateus e a Lara fizeram um belo trabalho. Eu nunca te mostrei? Vou te mandar.

LMA: Tem gravado? Me mostra sim, quero ver.

AG: Sim. Então, a gente foi para uns lugares ousados, quero até a tua opinião, bem contrário ao que eu vi nas montagens aqui [em São Paulo], da Camila dos Anjos¹⁶, uma montagem do Leonardo Medeiros do *Fala comigo...*¹⁷ A gente foi por um caminho diferente...

LMA: No meu levantamento na Internet, encontrei mais de 15 montagens de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...* no Brasil. Uma das mais montadas no país.

AG: Aí eles se formaram, mas ficou uma relação legal entre a gente. Depois de um ano e pouco, o Mateus me ligou; o Mateus é um menino ótimo, ele se produz e tudo... Me ligou e falou: “Você não está a fim de dirigir essa peça?” Eu falei: “Podemos pensar”. E ele: “...Porque a gente já tem uma estrutura...” E eu: “Vamos nessa!” E começamos a nos encontrar. Mas aí é louco. Uma coisa é você fazer pro vídeo na Escola, você tem tempo escasso. Quando você começa a trabalhar a peça, você começa a ver que o buraco está em outro lugar. Um deles, por exemplo, é que essa peça teria que ser feita por atores mais velhos, como se esse casamento, essa união, já tivesse um desgaste. Já estão desgastados. Não daria para ser dois jovens, que estão começando... “Acabou, acabou, meu filho. Vamos embora. Vou lá mergulhar na banheira com cerveja, o caralho. E no dia seguinte estou novo”. Comecei a ver muita dificuldade neles para a gente começar a achar um peso para essa peça, estava ficando muito novelístico, que no vídeo não me parecia.¹⁸ Mas para o teatro sim. Aí começamos a ter um impasse: eles ficaram chateados; eu sou um diretor que não consigo pôr panos quentes com o ator, se eu estou dirigindo, eu vou ser claro a respeito disso, então eu achava que não estava bom. Aí passamos a fazer *Essa propriedade...* Mas então eles eram velhos demais para fazer, ficava esquisito. Aí chamei a Fernanda

¹⁶ Referência ao espetáculo *A catástrofe do sucesso*, em 2018, direção de Marco Antônio Pâmio, que abarcava as peças *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...* e *Mr. Paradise* [1939], além de trechos do ensaio de Williams que dava nome ao espetáculo. Também o espetáculo *Propriedades condenadas* [2016], direção de Pâmio, com as peças *Essa propriedade está condenada* e *Por que você fuma tanto, Lily?* [*Why do you smoke so much, Lily?*, 1935].

¹⁷ Referência aos espetáculos *Palavras da chuva*, *Palavras da chuva G* e *Palavras da chuva L*, de 2016, em que o diretor Leonardo Medeiros faz a peça com um casal heterossexual, dois homens na versão G e duas mulheres na versão L.

¹⁸ Garolli dá aulas de interpretação para cinema e TV na Escola Wolf Maya.

Viacava, que na época era minha esposa, e ela estava fazendo um estudo de Tennessee, seguindo o projeto do Tapa, em cima de *A dama da loção anti-piolho* ou *A mulher da bergamota*...¹⁹

LMA: *A mulher da bergamota* é a tradução antiga.

AG: Ah! Era a antiga! Ela se apresentou no Tapa, e eles adoraram. Aí fui assistir o ensaio delas. E gostei do que eu vi. E aí eu disse: “Fe, você não quer fazer uma trilogia do Tennessee comigo? Ou alguma coisa dele juntos? Fazemos três peças...”. E aí ela topou. Disse: “Vamos tentar.” Aí pegamos *Lembranças de Bertha*. Bom, mas aí tem o papel da mulher dona da pensão, a Lara era muito nova, aí comecei a ver que eu tinha feito um imbróglio: “Não sei como sair dessa!” Mas, para ganhar tempo, eu falei: por que, ao invés de pegarmos uma peça do Tennessee, por que a gente não fazia uma compilação? Eu tinha lido uns contos... Bem, o Mateus, a Lara e a Fe se empenharam tanto... porque o Tennessee é muito apaixonante. Eles entraram nesse mundo.

Quando você entra pra valer no mundo dele, ele é poético, ele é trágico, é dramático, é piegas, chega a ser brega, às vezes ele é novelesco, às vezes ele é melodramático. Ele consegue passar por um universo de estéticas.

E então eles começaram a brincar e elencar trechos dos contos e de outras peças. Foi nessa oportunidade que a gente leu toda a obra do Tennessee publicada no Brasil. E aí a gente começou a pegar a estrutura de *Lembranças de Bertha*, colocando a Fernanda como a Bertha, e então comecei a brincar com a ideia do Mateus dobrar um personagem. Fazer a dona da pensão e fazer o marinheiro. Mas aí tinha a Lara. Meu Deus, vou mandar a Lara embora? Aí um dia eu falei: “Lê a rubrica como se fosse a boneca”. E então ela se sentou e começou a ler. “Puts”, eu falei. “Vamos pegar o roteiro: vamos fazer agora essa colagem de textos como se fosse um delírio dela. A Bertha está à beira da morte, é uma personagem provavelmente com sífilis, não é definido isso, mas ela está à beira da morte, a mulher quer arrancá-la daquele quarto, botar na rua, porque ela está atrapalhada entre a realidade e o delírio; economicamente, como prostituta, ela não é mais viável. E ela está delirando. Não só vendo o namorado dela, dizendo que vai escrever para ele, pedindo que venha salvá-la, para mandar o dinheiro... Também dialoga com a boneca”. Para a boneca, nós trouxemos os trechos dos textos mais poéticos do Tennessee. Para a Bertha, tínhamos os

¹⁹ *A dama de bergamota* é uma tradução antiga de *The lady of larkspur lotion*, em alusão a um óleo que era usado para matar piolho. A partir da publicação da tradução do Grupo Tapa em: WILLIAMS, Tennessee. **27 Carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução: Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012.

textos mais concretos, da própria peça *Lembranças de Bertha* e de outros trechos de peças onde o Tennessee traz essa crueldade do sistema capitalista, de como isso opera nessas personagens.

LMA: A mulher como pária da sociedade...

AG: Isso. E, ao mesmo tempo, o Mateus fazia o namorado/Marinheiro, que é o outro lado da relação. O Tennessee também mostra de uma forma dura a questão do relacionamento, a questão da idade, da falta de amor ou do excesso de amor, então a gente conseguiu chegar em um lugar bem interessante. A peça, quando fizemos uma leitura no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, tinha quase duas horas e meia, porque a gente não queria cortar nada. Ia ficar uma peça imeeeeeensa! Nessa leitura deu para perceber que a coisa não se sustentava. E aí, com muita dor no coração, começamos a cortar. Chamamos de *Memórias [não] inventadas*²⁰. Então chegamos em um lugar muito interessante. Depois o Mateus foi substituído pelo Eucir de Souza e a Lara foi substituída pela Camila dos Anjos [Figura 2]. A gente fez uma boa trajetória com essa peça em espaços pequenos. E nessa aproximação, o Tolentino, como um guru, disse: “Olha, nunca pensei que o Tennessee passasse pela sua cabeça”. Ele me acha muito O’Neilliano.

Figura 2 – Da esquerda para a direita: Eucir de Souza, Fernanda Viacava e Camila dos Anjos, no espetáculo *Memórias [não] inventadas*, baseado em *Lembranças de Bertha*, direção de André Garolli em 2017. Foto: Paulo Fischer.



Fonte: Mellone, 2017.

²⁰ Em cartaz em São Paulo em 2017 e 2018.

AG (cont.): Mas existe uma peça do Tennessee que se aproxima do universo do O’Neill: que é *Not about nightingales*.²¹ O Tolentino me trouxe a peça. Ele assistiu lá nos Estados Unidos com o Michael Redgrave e trouxe a peça para mim. E eu fiquei namorando esse texto, fizemos várias leituras de uma tradução feita pela Ivany Shewchenko. Eu fiquei sete anos submetendo projetos nos editais de São Paulo para tentar ganhar algum recurso para a produção. Foram sete anos. Não era para fazer *O macaco peludo*,²² era para fazer *Not about...* E aí, desde 2011, eu vinha tentando... Até a gente conseguir o Fomento da Prefeitura²³ e acontecer o projeto *Homens à deriva*.

LMA: Eu ia perguntar exatamente isso: como você chegou à peça *Nightingales...*, ela levou você a montar *Inferno – Um interlúdio expressionista* [Figura 3], uma adaptação – você já falou como chegou nela! Mas achei impressionante isso, não sabia que você tinha ficado sete anos...

AG: Sete anos.

LMA: Então, quando você fez *Homens à deriva*?

AG: Comecei com *Homens ao mar* em 2004. Continha as peças: *Rumo a Cardiff* em 2004; *Zona de guerra* em 2006; 2007 foi *Luar sobre o Caribe*; e 2008 foi *A longa viagem de volta*.²⁴ Em 2008, a gente ganhou o Fomento para fazer essas peças todas do O’Neill, dentro do *Projeto Homens ao mar*. Quatro peças. E aí fomos para Chicago para apresentá-las, em 2009. Em 2010, ganhamos o fomento para produzir o projeto *Homens à margem*, apresentamos *O macaco peludo* e as peças do Plínio Marcos: *Dois perdidos numa noite suja* e *Abajur lilás*.²⁵ E a partir de 2011, eu quis montar o *Not about...* Desde então eu fiquei tentando o Fomento para fazer a peça do Tennessee. De 2011 até 2018. Foi em 2018 que ganhei o Fomento da Prefeitura para fazer o *Not about...* [Figura 3].

²¹ Escrita em 1938. Uma tradução possível seria “*Não será sobre rouxinóis*”, levando em consideração o conteúdo e os trechos onde a frase é citada nos diálogos.

²² *The hairy ape*, escrita por Eugene O’Neill em 1922.

²³ “Estabelecido pela Lei 13.279/02 o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo tem por objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, por intermédio de grupos profissionais de teatro que são financiados diretamente por este programa. São realizados dois editais por ano, um por semestre, onde os grupos interessados apresentam seus projetos que são avaliados por Comissões Julgadoras, compostas por membros com notório saber em teatro, que atendem aos critérios de avaliação previstos na lei. O programa Fomento ao Teatro é desenvolvido em diversos espaços públicos desempenhando o importante papel de revitalização de áreas degradadas, inaugurando novos espaços teatrais e levando o teatro às ruas da cidade. Suas atividades ocorrem em todas as regiões da cidade, sendo uma grande meta levar a atividade teatral do centro para as regiões periféricas da capital” (Cidade de São Paulo, 2011).

²⁴ Todas de Eugene O’Neill, escritas entre 1914 e 1917: *Bound East for Cardiff*, *In the zone*, *Moon of the Caribbees* e *The long voyage home*, respectivamente.

²⁵ *Dois perdidos...* publicada pela primeira vez em 1966, e *Abajur lilás* foi escrita em 1969.

Figura 3 – Camila dos Anjos e os atores coral do espetáculo *Inferno – Um interlúdio expressionista*, livre adaptação de *Not about Nightingales*, direção André Garolli em 2019-2020. Foto: Alexandre Inserra.



Fonte: Balsanelli, 2023.

LMA: Essa informação é imprescindível para entender a sua carreira, o seu trabalho. A questão do Fomento, do apoio estatal ao teatro, foi fundamental para determinar a sua carreira.

AG: Sim. Só seria possível realizarmos a trilogia *Homens ao mar*, *Homens à margem* e *Homens à deriva* e nosso último projeto, que trata da *Historiografia do Estado Brasileiro*,²⁶ envolvendo, ao todo, quase 220 profissionais de todas as áreas. Tudo foi possível graças ao Fomento ao teatro. Esse meu último fomento foi para a montagem de *Pedreira das almas*,²⁷ do Jorge Andrade, em 2021, dentro do projeto *Historiografia*. Veja, eu estava falando com a Ivani em 2008, já existia uma ideia para fazermos uma obra do Tennessee.

LMA: Foi em 2008 que você a conheceu?

²⁶ Um projeto artístico do diretor que se deu, desde o isolamento social imposto pela pandemia da COVID-19 até 2022, por meio do estudo aprofundado e leituras dramáticas da obra completa de Jorge Andrade, culminando na encenação da peça *Travessia Brasil - Um caminho para Pedreira* (encenada em 2022 em São Paulo), uma compilação de diversas obras desse autor a partir de *Pedreira das almas*.

²⁷ Primeira publicação em 1960.

AG: Em 2008 eu conheci a Ivani e ela ajudou na tradução do *Macaco peludo*. Na sequência, fomos para o *Not about...* E aí fiquei no limbo. Neste período, eu dirigi outras peças, era chamado para um projeto aqui e um outro ali, mas não conseguia desenvolver a minha pesquisa mesmo.

LMA: Eu gostaria que você falasse da dramaturgia de Tennessee Williams. Não sei como fazer essa pergunta. Eu posso falar assim para você: o que você acha da dramaturgia de Tennessee Williams? Mas você já comentou várias coisas. Quero que você fale como um diretor que vê nessa obra um potencial de transferência para o palco. Você pega um texto no papel... Você já está pensando nela no palco, você e esses personagens? Você vê uma realidade nesses personagens? Eles tocam você? Como que a dramaturgia do Tennessee toca você? Como você a vê? Estou falando desta forma porque não quero fechar em uma pergunta, quero a sua opinião sobre ele.

AG: Entendi o que você quer. Eu vou falar como um diretor, um cara de teatro. Talvez o que eu vá falar sobre Tennessee seja muito pessoal. Quando eu leio os seus livros, vejo apontamentos muito legais: a questão política dele, para olhar para todos esses personagens que hoje começam a ter um lugar de fala, a mulher, o gay, o marginalizado. Então, nesse ponto, o Tennessee é um dramaturgo de vanguarda. Eu não tenho como falar do Tennessee sem passar por uma questão pessoal. Eu me identifico muito com os personagens opressores [*risos*]. É a minha identificação como homem. Ele me toca muito, a sua dramaturgia... a sua poesia... com exceção de uma coisa ou outra... muitas vezes eu rio das coisas que ele coloca. Parecem frases de para-choque de caminhão. Meio brega, meio piegas, mas altamente humanas. Ele não está tentando romantizar, ele tenta ser o que ele é. Eu, por exemplo, me identifico com o Kowalski, com o Sr. Whalen,²⁸ me identifico com o Big Daddy, me identifico com o Chance do *Doce pássaro da juventude*. Ele era um cara filho da puta.

LMA: Na peça *Doce pássaro da juventude* tem aquele político que castra o Chance e o rapaz negro, ao final. Ele que manipula tudo. O Boss Finley. Tem também o Jabe Torrace, de *A descida de Orfeu*. No filme do Sidney Lumet, *Vidas em fuga*, ele é o marido da Anna Magnani. Ele mata os dois no final. Ele está entrevado na cama e de lá ele faz as maldades. Ele manda incendiar a parreira do pai da Lady. São todos personagens com uma masculinidade tóxica, como dizemos hoje. Eles são os autoritários, os malvados...
Personagens muito parecidos.

²⁸ Personagem de *Not about nightingales*.

AG: [risos] Isso. Eu me sensibilizo, por exemplo, com *O zoológico de vidro*.²⁹ Eu me sensibilizo com o Tom, aquele que é o filho. É bonito o texto. Mas aquilo não me toca, o meu mundo não é aquele. Mas o personagem da irmã dele, eu me lembro de ter me emocionado. Eu vi uma montagem aqui em São Paulo com a Cássia Kiss, direção do Ulisses Cruz, e com o Kiko Mascarenhas. Eu me lembro de me emocionar, uma montagem muito bonita. Mas aquele não é o meu universo. Meu pai é muito presente. Por isso, O'Neill fala muito mais para mim, porque o pai do O'Neill era muito presente. O do Tennessee não. O masculino passa sempre pela questão da opressão na obra do Tennessee. O homem másculo... Então eu acho que o Tennessee consegue fazer esse retrato dessa masculinidade. Por isso, eu tenho essa sensação... Além desse mundo de pessoas oprimidas que começaram a ter voz e espaço...

A obra de Tennessee vai ainda ter uma revisão positiva sobre esses personagens marginalizados! Porque eu acho que ele já dava voz a todas essas pessoas. Acho que a Blanche é um exemplo dessa pessoa que enlouquece ou é enlouquecida ou, na minha visão, se faz de louca para sobreviver nesse mundo opressor. Eu pude ver uma montagem assim, em que essa loucura era uma armação. Ela se apaixona pelo Kowalski, eu acho, embora ela seja estuprada, violentada por ele.

LMA: Talvez não seja uma paixão, mas um tesão.

AG: Sim. E eu acho que o grande personagem da peça é a Stella. Se eu, algum dia, montar essa peça, eu montaria pelo ponto de vista da Stella. Então assim, eu tenho a sensação de que muitos personagens do Tennessee são malandros, se fingem de morto para comer a presa. Eu tenho discussões fortes com pessoas que acham que o Tennessee tem personagens aéreos, etéreos, que vivem em outro tempo. Eu não consigo ver isso, eu acho Tennessee tão terra. É concreto. Acho que a Bertha está doente e está contando história para sobreviver. Ela não vai no que é. A mesma coisa: a Blanche não vai no que é com o Kowalski. O Kowalski sabe que ela está com tesão nele. Mas ela não vai nessa questão. Ela dá uma volta. Isso confunde.

LMA: Confunde o mundo inteiro.

AG: O mundo. Também tem a personagem da secretária em *Not about...*, a Eva. Ela confunde o diretor da prisão, ela confunde o Jim.

²⁹ *The glass menagerie*, 1945. Também conhecida no Brasil por *À margem da vida*, que teve sua primeira encenação no país em 1948.

LMA: Eva talvez seja um rascunho da Blanche.

AG: Sim, um rascunho da Blanche. Também acho. Você não entende se essa mulher está ou não seduzindo, eu entendo a cabeça do Kowalski. Não estou defendendo esse personagem, eu me coloco no papel de artista. Olhando a situação, eu acho que ela está criando um jogo de sedução, criando uma situação, talvez até ingenuamente. Mas aí ela coloca a irmã dela naquela situação. Na cabeça dela, parece ser normal ser uma mocinha ingênua, como aquelas garotas do Sul dos Estados Unidos, criadas para serem coquetes, jovens e bonitas. Ela se acha ainda uma coquete. E seduzir faz parte desse jogo. Não é maldade, não é deslize moral, é um componente da construção daquela feminilidade do Sul dos Estados Unidos, da aristocracia. Ela tem a ilusão de ser aristocrata, de poder agir como uma mulher aristocrata. Ela não tem noção da realidade, o mundo masculino como que é.

LMA: *As Southern Belles.*

AG: Isso mesmo, as belas do sul.

LMA: Então, na cabeça dela, o que ela tem, sobre o sexo e o amor, seria uma ilusão, seria isso? Ela jamais iria imaginar as consequências do seu jogo, da sua ilusão...

AG: Exatamente isso.

LMA: Você não acha que nisso tem um pouco de Strindberg?

AG: Não declarado, porque Strindberg expõe de forma escancarada.

LMA: Tudo que o Tennessee gostava era uma fonte de relativa iluminação, ele não deixava como a origem, ele manipulava, fazia do seu próprio jeito. Aí, quando você lê, você diz: “aqui tem um jeitão meio Strindberg, aqui tem um jeitão meio Tchekhov, aqui tem D. H. Lawrence, aqui meio Charles Chaplin”. Ele buscava referência em tudo. Mas eu acho que com tudo isso também que você está falando, sobre a transgressão estética com imaginação, memória e sonho... A gente confunde o que está acontecendo. E, de repente, isso se volta contra nós, se volta contra o próprio personagem. Eu acho isso tão strindberguiano!

AG: Claro, uma boa comparação. Tem o cheiro de Strindberg. É claro que, quando você lê *Credores*³⁰ [Figura 4], para pegar uma peça em um ato em que eu estou trabalhando... Que mundo é aquele? É quase um diálogo consigo próprio. Aqueles dois homens... É o homem mais velho conversando com ele mesmo, mais novo. É louco como ele faz. Ele coloca a mulher como sendo o desequilíbrio do eixo do homem, quase como o canto da sereia. É

³⁰ *Fordringsägare*, escrita em 1888.

como vejo o Tennessee. Nós não sabemos lidar, nós homens. Não sabemos lidar com essa mudança de eixo.

Figura 4 – André Garolli e Sandra Corveloni em cena da peça *Credores*, de August Strindberg, direção de Eduardo Tolentino, em 2023. Foto: Ronaldo Gutierrez.



Fonte: Infoteatro, 2023.

AG (cont.): E é isso que desnorteia, também, os personagens de *Credores*, é isso que quebra aquela estrutura que está instaurada no *Bonde...* com o jogo de pôquer, dos amigos reunidos; ela vem e desestrutura tudo aquilo. O quanto isso tem de consciência ou não tem depende do ponto de vista. Talvez eu colocaria uma certa consciência nela. Para não a deixar tão santa, tão sujeita àquele mundo, mas não sei se eu estaria traindo o Tennessee ao fazer isso.

LMA: Acho que não. O Tennessee escreve possibilidades. Não existe nada assim tão definitivo, todas essas linhas de pensamento são possíveis.

AG: Eu vejo isso. Você trouxe essa questão em relação ao Strindberg, acho que tem isso sim, muito nele, rodeando. O O'Neill vai direto no Strindberg. Ele tenta ser um Strindberg um pouco mais aburguesado. Tennessee não, o Tennessee tem o cheiro real do Strindberg, dessa estrutura que permeia as suas peças finais, mais de delírio, de sonhos... Em *Sonho*,³¹ uma deusa vem à terra olhar o ser humano e fica chocada com aquilo que ela vê. Tennessee poderia escrever isso. Essa mulher que cai nesse mundo e diz: “não precisa ser

³¹ *Ett drömspel*, escrita em 1901.

assim”.

LMA: Vamos comparar com *Bonde*, esse lugar strindberguiano: ela sai de uma família rica, aristocrática, perdeu tudo, e agora ela vai para um cortiço, no subúrbio. E ela vai olhar tudo aquilo de forma horrorizada, porque o mundo dela, que ela imagina e quer, é diferente. Essa deusa é a Blanche. A mesma personagem. E ela, no fundo, quando está bebendo e talvez enlouquecendo, é uma forma de dizer: “não precisa ser assim”.

AG: Perfeito. Como diretor, lidar com o Tennessee pode trazer tantas coisas, tantos contextos e conteúdos. Eu preciso me policiar muito no sentido de não ter uma visão preconceituosa em relação a ele. Em relação à escrita dele, aos personagens dele, porque eu desconfio daqueles personagens. Eu lembro que, num debate que a gente fez no Teatro de Arena, chegaram a dizer sobre minha visão da Blanche: “Você está sendo preconceituoso, está sendo machista, está colocando a mulher em um outro lugar, está pensando que ela está fazendo isso por sacanagem, você a destrói”. Mas eu sinto que o Tennessee não olha com muita compaixão para as mulheres, no caso, as oprimidas.

LMA: Isso que você falou me traz uma conclusão. Parece que você conhece um Tennessee congelado no tempo, nos anos 1940 e 1950.

AG: Com certeza. Eu não conheço o que ele escreveu depois.

LMA: Depois que o Tennessee escreveu essas peças que a gente conhece, ele foi escrever outras obras, com o mesmo conteúdo crítico-social, mas o mundo foi mudando, a sociedade, a cultura. Ele foi mudando, ele foi ficando mais velho, foram outras estéticas. E, no Brasil, só temos, no máximo, 40 peças traduzidas e publicadas. E se a gente olhar para todo o conjunto da obra dele, a gente vai chegar a uma conclusão de que Tennessee fazia paródia, uma espécie de comédia, ele estava rindo da sociedade. Ele estava rindo do lugar que ele vivia, do mundo dele, dos personagens da sua vida real. Olhar apenas para um período muito pequeno de sua carreira, entre 1945 e 1961, ele tem apenas 15 peças que se tornaram extremamente famosas. Mas tem as que escreveu fora desse período, e são mais de 100 peças. A gente está falando disso.

AG: Eu acho que estamos em um momento em que essas peças vão começar a chegar para todos, não sei, acho que no mundo inteiro...

LMA: Obrigado, André, por compartilhar suas ideias.

AG: Eu que agradeço o papo, Marcinho.

Referências

BALSANELLI, Adriana. Inferno um interlúdio expressionista. 2023. Disponível em: <http://adrianabalsanelli.com.br/espetaculos-eventos/cia-triptal-inferno-um-interludio-expressionista>. Acesso: 22 ago. 2023.

CIDADE DE SÃO PAULO. Programa Municipal de Fomento ao Teatro. 12 ago. 2011. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>. Acesso: 23 ago. 2023.

INFOTEATRO. Grupo Tapa encena *Credores*, de August Strindberg, em reencontro com Sandra Corveloni. 2023. Disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/credores/>. Acesso: 22 ago. 2023.

MELLONE, Maurício. *Memórias (Não) Inventadas*: de volta à peça baseada em Tennessee Williams. In: **Favo do Mellone**, 19 jan. 2017. Disponível em: <https://favodomellone.com.br/memorias-nao-inventadas-de-volta-peca-baseada-em-tennessee-williams/>. Acesso: 22 ago. 2023.

RODRIGUES, Thaís. “Gata em Telhado de Zinco Quente” faz temporada no CCBB. In: **Metrópolis**. 09 set. 2016. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/teatro/gata-em-telhado-de-zinco-quente-faz-temporada-no-ccbb>. Acesso: 23 ago. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **27 Carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução: Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012.

Submetido em: 14 out. 2023

Aprovado em: 19 dez. 2023

Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica: Fulvio Torres Flores

Revisão: Fulvio Torres Flores, Luis Marcio Arnaut de Toledo, Esther Marinho Santana e Maria Clara Gonçalves (Editores/as)

Revisão final: Os (AS) Autores(as)

Imagem da Capa, autoria e fonte:

Título: Bette Davis in the stage production *The Night of the Iguana* (Bette Davis na produção teatral *A noite do iguana*). Autor: Friedman–Abeles Studio. Fonte: Coleção digital da The New York Public Library Digital Collections. Disponível em:

<https://digitalcollections.nypl.org/items/c6b05ef9-6c73-33be-e040-e00a18064a60>.

Acesso em: 01 dez. 2023. Imagem em domínio público, com cortes para adaptação à capa.

Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 444