

# Dramaturgia em foco



Revista do Grupo de Pesquisa  
Narrativas e Visualidades

*Edición Especial 1983-2023:  
40 años sin la presencia de  
Tennessee Williams*

*Special Edition 1983-2023:  
40 years without the presence of  
Tennessee Williams*

Volume 8, número 2, 2024

DOI: 10.5281/zenodo.14563422



Athos Magno y Camila dos Anjos (como Jim y Eva) en la producción de *Inferno, um interlúdio expressionista* [*Inferno, un interludio expresionista*] (São Paulo, Brasil, 2019-2020). Dirigida por André Garolli, basada en la obra *Not about nightingales* [*No sobre ruiseñores*, 1938], de Tennessee Williams. Adaptación de André Garolli y Luis Márcio Arnaut.

Athos Magno and Camila dos Anjos (as Jim and Eva) in the staging of *Inferno, um interlúdio expressionista* [*Inferno, an expressionist interlude*] (São Paulo, Brazil, 2019-2020). Directed by André Garolli, based on the play *Not about nightingales* (1938), by Tennessee Williams. Adapted by André Garolli and Luis Márcio Arnaut.



Dramaturgia  
em foco

Volume 8, número 2, 2024

## **Reitoria**

### **Reitor**

Prof. Dr. Telio Nobre Leite

### **Vice-Reitora**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Margareth Pereira Andrade

### **Pró-Reitor de Gestão de Pessoas**

TAE M.<sup>a</sup> Kilma Carneiro da Silva Matos

\*Dados do corpo administrativo da universidade em dezembro de 2024, mês da publicação da versão completa da revista (conforme informações do portal da Univasf).

## **COMISSÃO EDITORIAL PERMANENTE**

### **Editor Responsável**

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

### **Editores/as Adjuntos/as**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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 (*in memoriam*)  
*Universidade do Estado de Santa Catarina*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nayara Brito  
*Universidade Estadual da Paraíba*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Clara Gonçalves  
*Universidade de São Paulo*

### **Conselho Editorial**

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

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Divanize Carbonieri  
*Universidade Federal do Mato Grosso*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Silvia Betti  
*Universidade de São Paulo*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marília Fatima de Oliveira  
*Universidade Federal do Tocantins*

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

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Simone Malaguti  
*Ludwig-Maximilians-Universität zu München*

## **Pareceristas ad hoc (v. 8, n. 2, 2024)**

[por ordem alfabética de nome]

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Falqueto Lemos – Instituto Federal do Sul de Minas Gerais  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Soares Cruz – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro\*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristiane Madeira Motta – Universidade de São Paulo\*  
Prof. Dr. Daniel Soares Duarte – Universidade Federal de Pelotas  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elen de Medeiros – Universidade Federal de Minas Gerais  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Ferreira Cartaxo – Universidade Federal do Amazonas  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Clara Versiani Galery – Universidade Federal de Ouro Preto  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mariana Peceguini Ruggieri – Universidade Federal do Ceará  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vanessa Cianconi Vianna Nogueira – Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Viviane Narvaes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Xênia Amaral Matos – Universidade Federal de Santa Maria\*

\*Universidade onde completou o doutorado

\*\*Universidade onde completou o mestrado

### **Tradutores(as) (v. 8, n. 2, 2024)**

[por ordem alfabética de nome]

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Falqueto Lemos – Instituto Federal do Sul de Minas Gerais  
Prof. Dr. Alessandro Clericuzio – Università degli Studi di Perugia (Itália)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anaïs Umano – Université de Lorraine at Nancy (França)  
Prof. Dr. Angiuli Copetti de Aguiar – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Anthoullis Demosthenous – Ministério da Educação (Chipre)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniele Santos – Universidade Federal do Paraná  
Prof. Me. Dante Passarelli – Universidade de São Paulo  
Prof. Me. David Medeiros Neves – Universidade de São Paulo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Ferreira Cartaxo – Universidade Federal do Amazonas  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Esther Marinho Santana – Universidade de São Paulo  
Prof. M.<sup>a</sup> Fernanda Sales Rocha Santos – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Fulvio Torres Flores – Universidade Federal do Vale São Francisco  
Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Gisele Freire – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Ívens Matozo Silva – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Prof. Me. João Victor Silva – Universidade de São Paulo  
Prof. Me. Johnny César dos Santos – Instituto Federal do Sul de Minas Gerais  
Prof. Me. Jonathan Renan da Silva Souza – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Leandro Francisco de Paula – Universidade Federal do Paraná  
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo – Universidade de São Paulo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Silvia Betti – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Marcos C. P. Soares – Universidade de São Paulo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mayumi Denise S. Ilari – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Thiago Pereira Russo – Universidade de São Paulo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Xênia Amaral Matos – Universidade Federal de Santa Maria

### **Revisores(as) de traduções (v. 8, n. 2, 2024)**

[por ordem alfabética de nome]

Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Anaïs Umano – Université de Lorraine (França-México)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catalina Julia Artesi – Universidad de Buenos Aires (Argentina)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Ferreira Cartaxo – Universidade Federal do Amazonas  
Prof. Dr. Fulvio Torres Flores – Universidade Federal do Vale São Francisco  
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut – Universidade de São Paulo

### **Imagem da capa**

Descrição: Athos Magno e Camila dos Anjos (como Jim e Eva) na encenação de *Inferno, um interlúdio expressionista* (2019-2020). Direção de André Garolli, a partir da peça *Not about nightingales (Não será sobre rouxinóis, 1938)*, de Tennessee Williams. Adaptação de André Garolli e Luis Márcio Arnaut.

### **Fotografia**

Alexandre Inserra

### **Fonte**

Acervo da Cia. Triptal (2019).

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 8, número 2, 2024

625p.

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>

### **E-mail**

[revistadramaturgiaemfoco@gmail.com](mailto:revistadramaturgiaemfoco@gmail.com)

### **Instagram**

@dramaturgiaemfoco

# Sumário

<b>Apresentação</b> Fulvio Torres Flores	x
<b>Editorial (Português)</b> Luis Marcio Arnaut	xii
<b>Editorial (Español)</b> Luis Marcio Arnaut, Esther Marinho Santana, Maria Clara Gonçalves	xv
<b>Editorial (English)</b> Luis Marcio Arnaut, Esther Marinho Santana, Maria Clara Gonçalves	xxiii
<b>Seção Artigos</b>	<b>01</b>
<b>“Marcharei no papel!” - A política de Tennessee Williams</b> Thomas Keith; Fulvio Torres Flores (tradução)	02
<b>Tennessee Williams and Erwin Piscator: influences, divergences and the Dramatic Workshop collaboration</b> Fernando Bustamante; Gustavo Godoy (tradução)	25
<b>Tennessee Williams y Erwin Piscator: influencias, divergencias y la colaboración en el Dramatic Workshop</b> Fernando Bustamante; Luis Marcio Arnaut (tradução)	42
<b>O uso de linguagem de prestígio em <i>Um bonde chamado Desejo</i>, de Tennessee Williams</b> Stuart D. Noel; Jonathan Renan da Silva Souza (tradução)	59
<b>Criaturas simbólicas: espiritualidade e evanescência em peças e contos de Tennessee Williams</b> Anthoullis Demosthenous; Angiuli Copetti de Aguiar (tradução)	70
<b>Symbolic creatures: spirituality and evanescence in Tennessee Williams’s plays and short stories</b> [Artigo apresentado em grego moderno: Όντα Του Συμβολικού Κόσμου: Πνευματικότητα Και Υπερφυσική Δράση Στα Θεατρικά Έργα Και Διηγήματα Του Τένεσι Ουίλιαμς] Anthoullis Demosthenous	95

<b>Dramaturgy and space in <i>A streetcar named Desire</i></b>	<b>122</b>
Leonardo Medeiros da Silva, André Carrico; Angiuli Copetti de Aguiar (tradução)	
<b>“Não são engraçadas as peças que a sua memória prega?”: estruturas dramáticas da memória traumática nas peças de Tennessee Williams</b>	<b>138</b>
Bess Rowen; Ívens Matozo Silva (tradução)	
<b>Sobre <i>pré-performances pós-modernas</i>: as personagens tardias de Tennessee Williams e a “atuação plástica”</b>	<b>158</b>
Anaïs Umano; Esther Marinho Santana (tradução)	
<b>De la <i>pré-performance postmoderne</i>: les personnages tardifs de Williams et le “jeu d’acteur plastique”</b>	<b>187</b>
Anaïs Umano	
<b>De las <i>pre-performances pós-modernas</i>: los personajes tardíos de Williams y la “actuación plástica”</b>	<b>216</b>
Anaïs Umano	
<b>“a vastidão deles me afoga”:</b>	<b>245</b>
<b>Tennessee Williams e a Síndrome de Stendhal, 1928</b>	
John Bak, Margarita Navarro Pérez; Xênia Amaral Matos (tradução)	
<b>Absent presence:</b>	<b>279</b>
<b>homosexuality in three plays by Tennessee Williams</b>	
Adriana Falqueto Lemos, Johnny César dos Santos	
<b>Conflict and familiar drama in <i>Cat on a hot tin roof</i> from Norbert Elias’ perspective of Social Figuration</b>	<b>296</b>
Daniele Santos, Leandro Francisco de Paula	
<b><i>On hot tin land</i>: homosexuality and property in Tennessee Williams’ <i>Cat on a hot tin roof</i> (1955)</b>	<b>314</b>
João Victor Silva	
<b>Adereços adequados:</b>	<b>332</b>
<b>objetos em circulação em <i>O zoológico de vidro</i> e <i>Um bonde chamado Desejo</i></b>	
Alessandro Clericuzio; Giselle Alves Freire (tradução)	
<b>L’oggetto perfetto: la circolazione di oggetti nello <i>Zoo di vetro</i> e <i>Un tram che si chiama desiderio</i></b>	<b>352</b>
Alessandro Clericuzio	



<b>Discarded excerpts from <i>The glass menagerie</i> for traces of a Plastic Theatre</b> Fernanda Santos	372
<b>Tennessee Williams nos palcos de Buenos Aires</b> Catalina Julia Artesi; Elizabeth Cartaxo (tradução)	388
<b>Tennessee Williams on the stages of Buenos Aires</b> Catalina Julia Artesi; Luis Marcio Arnaut (tradução)	408
<b>The American theatre on the London stage: Tennessee Williams at the Royal Court Theatre</b> Jonathan Renan da Silva Souza	426
<b>The first productions of Tennessee Williams' plays in São Paulo</b> David Medeiros Neves	442
<b>Las primeras producciones de obras de Tennessee Williams en São Paulo</b> David Medeiros Neves	462
<b>True <i>Camino Real</i>: notes on Tennessee Williams, Elia Kazan and playwriting</b> Dante Passarelli	482
<b>Seção Ensaios</b>	502
<b>A Rose for Tennessee Williams</b> Mayumi Ilari	503
<b>O que estranho significava para Williams</b> David Kaplan; David Medeiros Neves (tradução)	524
<b>“De um Liberal da Guerra Fria para um Radical Arisco, com amor”: Arthur Miller sobre Tennessee Williams</b> Thiago Russo	554
<b>“De un Liberal de la Guerra Fría a un Radical Nervioso, con amor”: Arthur Miller sobre Tennessee Williams</b> Thiago Russo; Luis Marcio Arnaut (tradução)	561
<b>Elective affinities: Tennessee Williams and Woody Allen</b> Marcos C. P. Soares	568

**The very heart of my life: some analytic considerations about** 580  
*The two-character play*, by Tennessee Williams  
Maria Sílvia Betti

**Seção Entrevistas** 590

**Entrevista con André Garolli** 591  
Luis Marcio Arnaut

**Interview with André Garolli** 608  
Luis Marcio Arnaut

**Dados técnicos** 625

Neste segundo número de 2024 damos continuidade à publicação de dossiês, iniciada já no segundo ano de existência da revista, com o número especial em homenagem aos 120 anos de nascimento de Bertolt Brecht (v. 2, n. 2, 2018). Naquele momento de guinada profascista sob maquiagem (ultra)conservadora em vários países e no Brasil, escrever sobre Brecht era necessário no enfrentamento à “cadela do fascismo” que se soltava da corrente e partia para o ataque endossado por expressiva votação nas urnas brasileiras.

Cinco anos depois deste primeiro dossiê, a Dramaturgia em foco publicou seu segundo dossiê, desta vez em memória dos 40 anos da morte do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983) (v. 7, n. 2, 2023). Idealizado pelo Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut, estudioso da obra de Williams que tem se dedicado a analisar a produção dramática do autor, trabalho expresso em sua tese de doutorado (publicada posteriormente em livro), em seu relatório de estágio pós-doutoral e em livros e artigos. As pesquisadoras doutoras Esther Marinho Santana e Maria Clara Gonçalves colaboraram na organização deste número especial, que contou com dezessete artigos, cinco ensaios e uma entrevista (totalizando 23 textos).

Também idealizado pelo Prof. Luis foi o presente dossiê, propondo que os textos publicados no número especial sobre Williams em 2023 apresentassem, agora, versões para outras línguas. A maior parte dos textos em português ganhou versão em inglês e vice-versa; o texto em espanhol, para português e inglês; cinco textos (originalmente publicados em português ou inglês) agora se encontram em espanhol; e alguns outros estão em francês, italiano e grego, totalizando 32 textos. O número inclui três editoriais a fim de situar os leitores e as leitoras das línguas portuguesa, espanhola e inglesa sobre a idealização e a composição do número.

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, assim como procurou se preservar diferenças de linguagem e estilo apresentadas por autores(as) e tradutores(as) dos textos.

Fulvio Torres Flores  
Editor-chefe

DOI: 10.5281/zenodo.14560250



## Editorial

### Dossiê Tennessee Williams: vida, obra, crítica e contextos

O Volume 8, número 2, da *Revista Dramaturgia em Foco* apresenta o *Dossiê Tennessee Williams: vida, obra, crítica e contextos*, com traduções de todos os textos da versão de 2023, volume 7, número 2, de forma a possibilitar uma maior acessibilidade ao conjunto de trabalhos publicados. A tradução dos trabalhos desse volume promove, assim, o intercâmbio de conhecimento e amplia o acesso a estudos e pesquisas internacionais, enriquecendo os cenários acadêmico e cultural brasileiro.

Também oferece oportunidade para os leitores internacionais acompanharem as pesquisas sobre a obra de Williams no Brasil e entenderem como o contexto cultural e acadêmico brasileiro interpreta e valoriza a contribuição de Tennessee Williams para a dramaturgia mundial. Isso fomenta um diálogo intercultural que pode levar a novas perspectivas e colaborações entre estudiosos de diferentes países.

Todos os textos em português foram traduzidos para a língua inglesa, de forma a promover a disseminação das pesquisas para uma comunidade globalizada que faz uso dessa língua. Da mesma forma, os textos em inglês foram traduzidos para o português, o que possibilita possibilidades das pesquisas internacionais se relacionarem e conectarem com os pesquisadores brasileiros de forma mais próxima e retinta.

Alguns pesquisadores internacionais submeteram originalmente seus textos em inglês, embora essa não fosse a sua língua mãe. Convidados a traduzir para seu idioma natal, tem-se, portanto, a grande maioria dos artigos europeus em suas línguas de origem. “Symbolic creatures: spirituality and evanescence in Tennessee Williams’s plays and short stories”, de Anthoullis Demosthenous, do Chipre, tem uma versão em português e uma em grego moderno; “Of post-modern pre-performances: Williams’s late characters and ‘plastic acting’”, de Anaïs Umano, da França e residente no México, encontra-se em versões em português, francês e espanhol; e “Proper props: circulating objects in *The glass*

*menagerie* and *A streetcar named Desire*”, de Alessandro Clericuzio, da Itália, com uma versão em italiano e outra em português.

A contribuição argentina de Catalina Julia Artesi (em 2023) também se apresenta em duas versões agora, em português e inglês. A pesquisadora da Universidad de Buenos Aires foi, por sua vez, convidada para contribuir de forma mais próxima do Dossiê. Ela considerou os cinco trabalhos mais importantes e inovadores para os leitores de língua espanhola, por trazer novas perspectivas e abordagens críticas a respeito da obra de Tennessee Williams, pouco comuns ou inéditas para esses leitores. Essa iniciativa reflete o compromisso da revista com a promoção do diálogo intercultural e a expansão do conhecimento acadêmico em diferentes idiomas, especialmente entre os países-irmãos da América Latina.

Sendo assim, além dos artigos já referidos de Umano e de Artesi, possuem versão em espanhol, também: “Tennessee Williams e Erwin Piscator: influências, divergências e a colaboração no Dramatic Workshop”, de Fernando Bustamante; “As primeiras produções das peças de Tennessee Williams em São Paulo”, de David Medeiros Neves; “From a Cold War Liberal to a Skittish Radical, with love”: Arthur Miller on Tennessee Williams”, de Thiago Russo; e “Entrevista com André Garolli”, de Luis Marcio Arnaut de Toledo.

Agradecemos a todos e todas os/as pesquisadores/as, colaboradores/as, tradutores/as e revisores/as que tornaram esta versão traduzida do Dossiê possível e esperamos que os leitores desfrutem desta oportuna exploração do universo das obras de Tennessee Williams sob aspectos diversos. Um agradecimento especial às Prof.<sup>as</sup> Dr.<sup>as</sup> Esther Marinho Santana e Maria Clara Gonçalves por terem participado do processo editorial do primeiro dossiê, em 2023. Que este trabalho coletivo inspire novas investigações e diálogos acadêmicos, aprofundando a análise e a valorização da dramaturgia de Williams no contexto internacional.

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut  
Editor idealizador

DOI: 10.5281/zenodo.14560288

## **Lista de tradutores(as)**

**[em ordem alfabética de nome]**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Falqueto Lemos – Instituto Federal do Sul de Minas Gerais  
Prof. Dr. Alessandro Clericuzio – Università degli Studi di Perugia (Itália)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anaïs Umano – Université de Lorraine at Nancy (França)  
Prof. Dr. Angiuli Copetti de Aguiar – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Anthoullis Demosthenous – Ministério da Educação (Chipre)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniele Santos – Universidade Federal do Paraná  
Prof. Me. Dante Passarelli – Universidade de São Paulo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniele Santos – Universidade Federal do Paraná  
Prof. Me. David Medeiros Neves – Universidade de São Paulo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Ferreira Cartaxo – Universidade Federal do Amazonas  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Esther Marinho Santana – Universidade de São Paulo  
Prof. M.<sup>a</sup> Fernanda Sales Rocha Santos – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Fulvio Torres Flores – Universidade Federal do Vale São Francisco  
Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Gisele Freire – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Ívens Matozo Silva – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Prof. Me. João Victor Silva – Universidade de São Paulo  
Prof. Me. Johnny César dos Santos – Instituto Federal do Sul de Minas Gerais  
Prof. Me. Jonathan Renan da Silva Souza – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Leandro Francisco de Paula – Universidade Federal do Paraná  
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Marcos C. P. Soares – Universidade de São Paulo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Silvia Betti – Universidade de São Paulo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mayumi Denise S. Ilari – Universidade de São Paulo  
Prof. Dr. Thiago Pereira Russo – Universidade de São Paulo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Xênia Amaral Matos – Universidade Federal de Santa Maria

## **Lista de revisores(as) de traduções**

**[em ordem alfabética de nome]**

Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Anaïs Umano – Université de Lorraine (França-México)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catalina Julia Artesi – Universidad de Buenos Aires (Argentina)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Ferreira Cartaxo – Universidade Federal do Amazonas  
Prof. Dr. Fulvio Torres Flores – Universidade Federal do Vale São Francisco  
Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut – Universidade de São Paulo



## Editorial<sup>1</sup>

### Dossier Tennessee Williams: vida, obra, crítica y contextos

El volumen 8, número 2, de la Revista Dramaturgia em Foco [Revista Dramaturgia en Foco] presenta el *Dossier: Tennessee Williams – vida, obra, crítica y contextos*. En 2023, conmemoramos cuatro décadas desde la partida de Williams, convirtiendo este dossier no solo en un homenaje, sino sobre todo en una reverencia al legado duradero del autor en la escena literaria y teatral mundial. Tennessee Williams, figura central del Teatro Moderno estadounidense, trasciende fronteras, siendo reconocido como uno de los autores más prominentes de su tiempo. Su vasta obra abarca cuentos, novelas, poesía, artículos, crónicas, guiones cinematográficos y dramaturgia, su trabajo más celebrado.

En el contexto brasileño, Williams desempeñó un papel fundamental en la formación del público y en la consolidación del teatro en la segunda mitad del siglo XX. Las puestas en escena pioneras del Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Teatro Oficina, Teatro de Arena y la Escola de Arte Dramática (EAD) a partir de las décadas de 1940 solidificaron su importancia en el país. Obras como *El zoo de cristal* (*The glass menagerie*, 1945), *Un tranvía llamado Deseo* (*A streetcar named Desire*, 1947) y *Háblame como la lluvia y déjame escuchar* (*Talk to me like the rain and let me listen*, 1953) se convirtieron en sinónimos de éxito comercial y desafíos artísticos para actores y actrices brasileños, consolidándose como sus piezas más conocidas y representadas en los escenarios nacionales.

La narrativa singular de Williams siempre ha sido reconocida como una innovación teatral. Su lirismo, una referencia literaria y teatral, creó un entramado estético en las diversas fases de su biografía, reflejando los diferentes contextos históricos en los que vivió, desde su primer cuento publicado en 1929 hasta su última pieza, fechada un mes antes de su muerte en 1983. Además, su profunda crítica social, abordando la decadencia moral del Sur de los Estados Unidos, cuestiones de clase y complejidades políticas, ofrece una reflexión impactante sobre la condición humana y las estructuras del sistema.

El Dossier abrió las puertas a todas las líneas de investigación relacionadas con Williams, su obra y su biografía. La Revista recibe, en este Dossier, contribuciones de

<sup>1</sup> Este texto es la traducción del editorial presentado en esta revista (v. 7, n. 2, 2023), con breves adaptaciones para una mejor comprensión por parte de los lectores de español.



autores extranjeros, proporcionando una gama multifacética de perspectivas y enriqueciendo el enfoque académico. Los artículos, ensayos y entrevistas reflejan una diversidad de lecturas, provenientes no solo de Brasil, sino también de Estados Unidos, Francia, Italia, Argentina y Chipre.

Este intercambio internacional amplía tanto el alcance de la comprensión sobre la obra de Williams como resalta las diferentes formas de argumentación y presentación académica. Más del cincuenta por ciento de la obra de Williams publicada en EE.UU. permanece inédita en Brasil, justificando el esfuerzo por traer juicios plurales y experiencias internacionales que se centran en gran parte del *corpus* de su obra. Algunos investigadores e investigadoras fueron invitados/as a compartir sus visiones, promoviendo la interacción entre estudiosos/as destacados y la comunidad académica más amplia.

Las invitadas brasileñas son investigadoras y profesoras destacadas de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo (FFLCH-USP): Mayumi Denise S. Ilari y Maria Sílvia Betti. Además de libros, artículos, cursos y conferencias, son responsables de la orientación de trabajos de fin de curso de grado, disertaciones de maestría y tesis doctorales, así como de la supervisión de estancias postdoctorales, enfocadas en la obra de Williams y la dramaturgia en lengua inglesa, especialmente la producida en Estados Unidos y Gran Bretaña.

Considerando el legado de Williams como una expresión artística estructurada por el tejido sociopolítico y cultural vigente, Mayumi Denise S. Ilari abre la Sección Ensayos con “A Rose for Tennessee Williams” [“Una rosa para Tennessee Williams”], un estudio de las alteraciones de una misma historia a lo largo del tiempo. El cuento “Twenty-seven wagons full of cotton” [“Veintisiete vagones llenos de algodón”] y la posterior obra de teatro *27 wagons full of cotton* [27 vagones llenos de algodón]; *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* [La cena insatisfactoria o La estancia corta] y *Tiger Tail* [Cola de tigre]; y el guion cinematográfico de *Baby Doll* [Baby Doll: muñeca de carne] se leen a partir de sus aportaciones para la denuncia de las violencias de género y la miseria a la luz de las tensiones estadounidenses en las décadas de 1930-40, 1950 y 1970.

Maria Sílvia Betti, por su parte, en su ensayo “The very heart of my life: some analytic considerations about *The two-character play*, by Tennessee Williams” [“El corazón mismo de mi vida: algunas consideraciones de análisis sobre *The two-character play*, de

Tennessee Williams”], cuestiona si la obra encapsula la angustia del autor en relación con su propia obra y el teatro, destacando la integridad teatral fragmentada y aprisionada en opacidad en esta dramaturgia poco conocida del autor.

En la misma sección, Thiago Pereira Russo, de la Universidad de São Paulo, presenta en “‘De un Liberal de la Guerra Fría a un Radical Nervioso, con amor’: Arthur Miller sobre Tennessee Williams”, también publicado en portugués con el título “‘De um Liberal da Guerra Fría para um Radical Arisco, com amor’: Arthur Miller sobre Tennessee Williams”, los comentarios de Arthur Miller sobre las obras de Tennessee Williams y comenta sobre su impacto en el teatro estadounidense y en su propia escritura. Además, Russo expone el elogio de Miller hacia Williams, destacando su poderosa contribución a las ideas políticas que marcaron los dramas williamsianos.

David Kaplan, uno de los autores estadounidenses invitados, es, hoy en día, uno de los más experimentados directores e investigadores de Williams en el escenario global. Su contribución artística es vasta tanto en Estados Unidos como en otros países, marcada por diversos libros, montajes de piezas inéditas y la curaduría de uno de los festivales más célebres sobre el autor, realizado anualmente en la ciudad de Provincetown. Con su ensayo “O que estranho significava para Williams” [“Lo que raro significaba para Williams”], Kaplan abarca obras de Tennessee Williams que están conectadas a las tramas, la estructura y el estilo literario de los cuentos publicados en los números de la revista *Weird Tales* [Cuentos extraños] de 1927 y 1928. Rara vez, en Brasil, su obra se asocia a esta revista y su contenido escatológico, proporcionando, así, un material innovador para las lecturas williamsianas en el país.

Thomas Keith, profesor de teatro de la Pace University, editor de las obras de Williams junto a la Editorial New Directions y autor de diversos prólogos, artículos y capítulos de libros sobre el dramaturgo, abre la sección Artículos contradiciendo la idea corriente de que Williams era apolítico. En “‘Marcharei no papel!’ – A política de Tennessee Williams” [“¡Marcharé sobre el papel!’ – La política de Tennessee Williams”], Keith defiende que, aunque no sea conocido por declaraciones o manifiestos, Williams tenía su visión política particular revelada en las entre líneas de sus piezas, así como en sus acciones personales y públicas. Al abordar toda la extensión de la obra de Williams, el trabajo expone un panorama que va más allá de las piezas canónicas más conocidas en Brasil, lo que sin duda contribuye a discusiones más variadas y matizadas.

A pesar de sus ya extensas fortunas críticas, las obras más renombradas de Williams siguen estimulando y proporcionando nuevas lecturas, como demuestra el artículo “Trechos descartados de *The glass menagerie* para rastros de un Teatro Plástico” [“Fragmentos descartados de *The glass menagerie* en busca de rastros de un Teatro Plástico”], de Fernanda Sales Rocha Santos, de la Universidad de São Paulo. A partir de un material inédito en lengua portuguesa, los manuscritos de Williams mantenidos en los archivos del Harry Ransom Center, en Austin, Estados Unidos, Santos rescata fragmentos no publicados en la pieza para comprender la noción del Teatro Plástico, una estética jamás plenamente desarrollada, pero allí bien delineada.

*Un tranvía llamado Deseo* resurge en el *corpus* de análisis del artículo “Dramaturgy and space in *A streetcar named Desire*” [“Dramaturgia y espacio en *Un tranvía llamado Deseo*”], de Leonardo Medeiros da Silva y André Carrico, de la Universidade Federal de Ouro Preto, quienes se dedican al estudio de las representaciones de la espacialidad teatral en este texto dramático, sobre todo a través de las didascalias, y, consecuentemente, de su intrincada producción de sentidos. La misma obra adquiere, para Adriana Falqueto Lemos y Johnny Cesar dos Santos, del Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología del Sur de Minas Gerais, otra interpretación en “Absent presence: homosexuality in three plays by Tennessee Williams” [“Ausencia presente: la homosexualidad en tres obras de Tennessee Williams”]. Combinándola con *Suddenly last summer* [De repente, el último verano] y *Cat on a hot tin roof*, los investigadores examinan las formas en que las ausencias de personajes homosexuales en las acciones de los tres títulos terminan operando como reproducciones de sus presencias, marginales y marginadas.

La representación de la homosexualidad en *Gata en el tejado de zinc caliente* también es estudiada por João Victor Silva, de la Universidade de São Paulo, en “On hot tin land: homosexuality and property in Tennessee Williams’ *Cat on a hot tin roof* (1955)” [“Sobre tierras de zinc caliente: homosexualidad y propiedad en *Cat on a hot tin roof* (1955), de Tennessee Williams”]. Su argumento es que la obra va más allá de la mera representación de los procesos subjetivos de los personajes, relacionándola con conjunturas económicas y sociológicas. El estudio critica las normas de la sociedad que limitaban la libre expresión de la homosexualidad en el Sur de los Estados Unidos.

Esa misma obra es explorada en “Conflict and familiar drama in *Cat on a hot tin roof* from Norbert Elias’ perspective of Social Figuration” [“Conflicto y drama familiar en *Cat*

on a hot tin roof desde la perspectiva de la Figuración Social de Norbert Elias”], de Daniele Santos y Leandro Francisco de Paula, de la Universidade Federal do Paraná. Tomando a la familia Pollitt como una configuración social, según la teoría propuesta por el sociólogo alemán, en una dinámica multilateral y no jerárquica de poder que se concentra en cada miembro, los autores concluyen que la teoría de Elias puede ser aplicada a esta institución social, incluso siendo una obra de ficción.

El artículo “True *Camino Real*: notes on Tennessee Williams, Elia Kazan and playwriting” [“El verdadero *Camino Real*: notas sobre Tennessee Williams, Elia Kazan y la dramaturgia”], de Dante Passarelli, de la Universidade de São Paulo, rememorando los setenta años de la obra *Camino Real*, señala características formales y temáticas que indican su contemporaneidad. Además, Passarelli analiza críticamente el proceso de su escenificación por Elia Kazan en Broadway en 1953.

La obra williamsiana se muestra igualmente rica cuando se coloca en perspectiva comparada. Fernando Bustamante, de la Universidade de São Paulo, explora en “Tennessee Williams y Erwin Piscator: influencias, divergencias y la colaboración en el Dramatic Workshop”, también presentado en inglés con el título “Tennessee Williams and Erwin Piscator: influences, divergences and the Dramatic Workshop collaboration”, la relación y los debates entre el dramaturgo estadounidense y el director alemán. El investigador reflexiona sobre las influencias del pensamiento y la práctica teatral de Piscator sobre Williams, así como la manera en que estas son resignificadas.

Al proponer una comparación entre el trabajo de Tennessee Williams y el cineasta Woody Allen, en “Elective affinities: Tennessee Williams and Woody Allen” [“Afinidades electivas: Tennessee Williams y Woody Allen”], Marcos César de Paula Soares, de la Universidade de São Paulo, elabora un breve análisis de la película *Blue Jasmine*, que retoma temas y formas de la obra *Un tranvía llamado Deseo*, confrontándolos con la materia histórica contemporánea.

Las producciones de Williams no solo invitan a una mirada textual, sino también a una exploración de la historia y la historiografía de las artes escénicas. En “The American theater on the London stage: Tennessee Williams at the Royal Court Theatre” [“El teatro estadounidense en los escenarios de Londres: Tennessee Williams en el Royal Court Theatre”], Jonathan Renan da Silva Souza, de la Universidade de São Paulo, presenta un panorama de los diversos montajes de obras del dramaturgo estadounidense en el célebre

Royal Court Theatre de Londres y sus conexiones con el proyecto de renovación de los escenarios británicos llevado a cabo por los miembros del teatro londinense.

Por su parte, David Medeiros Neves, de la Universidade de São Paulo, destaca en su artículo “Las primeras producciones de obras de Tennessee Williams en São Paulo”, también presentado en inglés con el título “The first productions of Tennessee Williams’ plays in São Paulo”, los estrenos de las obras de Tennessee Williams en la capital paulista entre 1948 y 1964, analizando sus fichas técnicas, recepción crítica, impacto en las carreras de artistas locales y la influencia duradera en la estética teatral y narrativa dramática de la época, evidenciando además el papel crucial de Williams en la escena teatral brasileña moderna.

Catalina Julia Artesi, de la Universidad de Buenos Aires, en su contribución en portugués “Tennessee Williams nos palcos de Buenos Aires”, ofrece una revisión panorámica de las principales producciones de las obras más famosas de Williams escenificadas en la capital argentina, desde mediados del siglo XX hasta 2023. Artesi destaca sus realizadores y recursos que permiten comprender el contexto de la puesta en escena, examinando la extensión de su influencia en la escena argentina y su relevancia actual. Su texto también es presentado en inglés con el título “Tennessee Williams on the stages of Buenos Aires”.

“O uso de linguagem de prestígio em *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams” [“El uso del lenguaje prestigioso en *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams”], de Stuart Noel, de la Auburn University, presenta la dualidad entre ilusión y realidad a través del personaje Blanche DuBois. El análisis se centra en la lucha entre la verdad y la belleza, revelando la habilidad de Williams para personificar el declive artístico y existencial a través del lenguaje, enmarcándola como una proyección parcial del propio autor.

“De las *pre-performances* posmodernas: los personajes tardíos de Williams y la ‘actuación plástica’”, de Anaís Umano, de la Université de Lorraine, texto también presentado en portugués [“Sobre *pré-performances pós-modernas*: as personagens tardias de Tennessee Williams e a ‘atuação plástica’”] y francés [“De la *pré-performance postmoderne*: les personnages tardifs de Williams et le ‘jeu d’acteur plastique’”], propone una reflexión sobre la responsabilidad del actor ante los desafíos presentados por las obras finales (*late plays*, escritas entre 1962 y 1983) de Williams, que

subvierten radicalmente el orden realista hegemónico con el que se han leído sus obras. De esta manera, expone el imaginario nuevo y posmoderno de estos textos, examinando sus implicaciones prácticas.

También, en el contexto francés, John Bak, de la Université de Lorraine, y Margarita Navarro Pérez, de la Universidad de Castilla-La Mancha, exploran, en “‘a vastidão deles me afoga’: Tennessee Williams e a Síndrome de Stendhal, 1928” [“‘su inmensidad me ahoga’: Tennessee Williams y el Síndrome de Stendhal, 1928”], los conflictos que Tennessee Williams enfrentó en su juventud con problemas de salud mental, especialmente durante su viaje a Europa en 1928. Bak y Pérez los interpretan bajo el prisma del Síndrome de Stendhal, enfermedad relacionada con síntomas psicossomáticos después de la exposición a obras de arte, para explicarlos, mostrando así sus profundas implicaciones en la composición dramática y en la comprensión de experiencias distópicas sobre este viaje, y en la obra de Williams en su conjunto.

La investigadora de Villanova University, Bess Rowen, en “‘Não são engraçadas as peças que a sua memória prega?’: estruturas dramáticas da memória traumática nas peças de Tennessee Williams” [“‘¿No es curioso los trucos que juega tu memoria?’: estructuras dramáticas de la memoria traumática en las obras de Tennessee Williams”], expone cómo la memoria traumática de Tennessee Williams ha servido como un molde para sus obras, a partir de las experiencias de creación del personaje Tom Wingfield, de *El zoo de cristal*. Rowen demuestra cómo la memoria ha contribuido a la lógica interna de las obras, ofreciendo valiosos conocimientos para las representaciones de sus obras.

Alessandro Clericuzio, de la Università degli Studi di Perugia, también se adentra en *El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado Deseo*. En el artículo “‘Adereços adequados: objetos em circulação em O zoológico de vidro e Um bonde chamado Desejo” [“Objetos apropiados: objetos circulantes en *El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado Deseo*”], también presentado en italiano [“L’oggetto perfetto: la circolazione di oggetti nello *Zoo di vetro* e *Un tram che si chiama desiderio*”], examina la materialidad escénica de ambas obras, y cómo ciertos objetos del escenario y vestuario evocan y reflejan dinámicas de poder y la profunda desigualdad de género de la sociedad estadounidense de los años 1940.

Desde una perspectiva metafísica, Anthoullis Demosthenous, del Ministerio de Educación de Chipre, utiliza otra vez, *Suddenly last summer*, *The night of the iguana* [La noche de la iguana], *The milk train doesn’t stop here anymore* [El tren de la leche ya no para aquí]



y el cuento “The Malediction” [“La Maldición”] para reflexionar sobre las relaciones entre animales, bestias míticas y criaturas simbólicas con la caracterización animada de los personajes williamsianos en su artículo “Criaturas simbólicas: espiritualidade e evanescência em peças e contos de Tennessee Williams”, también presentado en griego [“Όντα Του Συμβολικού Κόσμου: Πνευματικότητα Και Υπερφυσική Δράση Στα Θεατρικά Έργα Και Διηγήματα Του Τένεσι Ουίλιαμς”].

Finalmente, en la sección de Entrevistas, Luis Marcio Arnaut, de la Universidade Estadual de Campinas, documenta un diálogo esclarecedor sobre dramaturgia, dirección teatral e interpretación con el actor, director y escenógrafo André Garolli. El renombrado artista comenta sobre Williams, su visión particular sobre la obra del autor estadounidense y cómo ha trabajado esta dramaturgia, tanto como actor como director, en espectáculos exitosos junto al público y la crítica en São Paulo.

Al lanzar este Dossier, la Revista Dramaturgia em Foco no solo rinde homenaje a Tennessee Williams, sino que también busca fomentar un diálogo internacional, uniendo a investigadores de diversas procedencias en torno a su legado. Que este volumen conduzca a nuevas reflexiones, debates y descubrimientos sobre las numerosas contribuciones de Williams a la dramaturgia mundial. Agradecemos a todos los investigadores y colaboradores que hicieron posible este Dossier y esperamos que los lectores disfruten de esta oportuna exploración del universo de las obras de Tennessee Williams.

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo  
Editor idealizador

Prof. Dra. Esther Marinho Santana  
Editora convidada

Prof. Dra. Maria Clara Gonçalves  
Editora assistente

Diciembre de 2024.

DOI: 10.5281/zenodo.14560304



## Editorial<sup>1</sup>

### **Dossier Tennessee Williams: life, work, criticism, and contexts**

Volume 8, Issue 2, Revista Dramaturgia em Foco [*Dramaturgy in Focus Journal*] features the *Dossier Tennessee Williams: life, work, criticism, and contexts*. In 2023, we remembered four decades since Williams' death, making this dossier not just a tribute but a reverence to the author's enduring legacy in the global literary and theatrical scene.

Tennessee Williams, a central figure in American Modern Theater, transcends borders, being recognized as one of the most prominent authors in his time. His extensive work spans short stories, novels, poetry, articles, chronicles, screenplays, and most celebratedly, drama.

In the Brazilian context, Williams played a fundamental role in shaping audiences and consolidating theater in the second half of the 20th century. The leading productions by Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Teatro Oficina, Teatro de Arena, and the Escola de Arte Dramática (EAD) from the 1940s onwards solidified his importance in the country. Works such as *The glass menagerie* (1945), *A streetcar named Desire* (1947), and *Talk to me like the rain and let me listen...* (1953) became synonymous of commercial success and artistic challenges for Brazilian actors and actresses, establishing themselves as his most known and staged plays on national stages.

Williams' singular narrative has always been recognized as theatrical innovation. His lyricism, a literary and theatrical reference, created an aesthetic entanglement throughout the various phases of his biography, reflecting the different historical contexts he lived through—from his first published short story in 1929 to his last play, dated one month before his death in 1983. Furthermore, his deep social critique, addressing the moral decay of the American South, class issues, and political complexities, offers a

---

<sup>1</sup> This text is a translation of the editorial presented in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with brief adaptations for better understanding by English language readers.



powerful reflection on human condition and the System structures.

The Dossier has opened the doors to all lines of research related to Williams, his work, and his biography. In this Dossier, the Journal welcomes contributions from foreign authors, providing a multifaceted range of perspectives and enriching the academic approach. The articles, essays, and an interview reflect a diversity of readings, not only from Brazil but also from the United States, France, Italy, Argentina, and Cyprus.

This international exchange both broadens the understanding of Williams' work and highlights the different forms of argumentation and academic presentation. Over fifty percent of Williams' work published in the USA remains unpublished in Brazil, justifying the effort to bring plural judgments and international experiences that delve into a large portion of his corpus. Some researchers have been invited to share their views, promoting interaction among prominent scholars and the wider academic community.

The Brazilian guests are outstanding scholars and professors from the Faculty of Philosophy, Letters, and Human Sciences at the University of São Paulo (FFLCH-USP): Mayumi Denise S. Ilari and Maria Sílvia Betti. In addition to books, articles, courses, and lectures, they are responsible for supervising undergraduate thesis projects, master's dissertations, and doctoral theses, as well as post-doctoral internships focused on Williams' work and English-language dramaturgy, especially that produced in the United States and Britain.

Considering Williams' legacy as an artistic expression structured by the prevailing sociopolitical and cultural fabric, Mayumi Denise S. Ilari opens the Essays Section with "A Rose for Tennessee Williams," a study of the changes in the same story throughout history. The short story "Twenty-seven wagons full of cotton" and the one-act plays written later *27 wagons full of cotton* and *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* and *Tiger Tail*, and the film script of *Baby Doll* are read in light of their contributions to denouncing gender violence and poverty in the context of American tensions in the 1930s-40s, 1950s, and 1970s.

Maria Sílvia Betti, on the other hand, in her essay "The very heart of my life: some considerations about *The two-character play*, by Tennessee Williams," questions whether the play encapsulates the author's anguish regarding his own work and theater, highlighting the fragmented and imprisoned theatrical integrity in opacity in this little-known author's dramaturgy.

In the same section, Thiago Pereira Russo, from University of São Paulo, presents in “De um Liberal da Guerra Fria para um Radical Arisco, com amor’: Arthur Miller on Tennessee Williams” [“From a Cold War Liberal to a Skittish Radical, with love’: Arthur Miller on Tennessee Williams”], (text also published in Spanish under the title “De un Liberal de la Guerra Fría a un Radical Nervioso, con amor’: Arthur Miller sobre Tennessee Williams”), Arthur Miller’s comments on Tennessee Williams’ works and discusses their impact on American Theater and his own writing. Additionally, Russo exposes Miller’s praise of Williams, highlighting his powerful contribution to the political ideas that marked Williams’ dramas.

David Kaplan, one of the invited American authors, is today one of the most experienced directors and researchers of Williams on the global stage. His artistic contribution is extensive both in the United States and in other countries, marked by various books, productions of unpublished plays, and the curatorship of one of the most famous festivals about the author, held annually in Provincetown. With his essay “O que estranho significava para Williams” [“What weird meant to Williams”], Kaplan covers Tennessee Williams’ works connected to the plots, structure, and literary style of the short stories published in the issues of the magazine *Weird Tales* from 1927 and 1928. In Brazil, his work is rarely associated with this magazine and its scatological content, thus providing innovative material for Williamsian readings in the country.

Thomas Keith, theater professor at Pace University, editor of Williams’ works at New Directions, and author of various prefaces, articles, and book chapters about the playwright, opens the Articles Section by challenging the prevailing idea that Williams was apolitical. In “Marcharei no papel!” – A política de Tennessee Williams” [“I will march on paper!’ – The politics of Tennessee Williams”], Keith argues that, although not known for statements or manifestos, Williams had his own political vision revealed between the lines of his plays, as well as in his personal and public actions. By addressing the entire extent of Williams’ work, the essay exposes a panorama that goes beyond the most well-known canonical plays in Brazil, which certainly contributes to more varied and nuanced discussions.

Despite their already extensive critical fortunes, Williams’ most renowned works continue to stimulate and provide new readings, as demonstrated by the article “Discarded excerpts from *The glass menagerie* for traces of a Plastic Theatre,” by Fernanda

Sales Rocha Santos, from University of São Paulo. Drawing from previously unpublished material in Portuguese, the manuscripts of Williams preserved in the archives of the Harry Ransom Center in Austin, United States, Santos rescues unpublished excerpts from the play to understand the notion of Plastic Theatre, an aesthetic never fully developed but clearly delineated there.

The article “Dramaturgy and space in *A streetcar named Desire*,” by Leonardo Medeiros da Silva and André Carrico from the Federal University of Ouro Preto, delves into the representations of theatrical spatiality in this dramatic text, especially through the stage directions, and consequently, its intricate production of meanings. The same play receives another interpretation in “Absent presence: homosexuality in three plays by Tennessee Williams,” by Adriana Falqueto Lemos and Johnny Cesar dos Santos from the Federal Institute of Education, Science and Technology of Southern Minas Gerais. Combining it with *Suddenly last summer* and *Cat on a hot tin roof*, the researchers investigate how the absence of homosexual characters in the actions of the three titles ends up operating as reproductions of their presences, excluded and marginalized.

The representation of homosexuality in *Cat on a hot tin roof* is also studied by João Victor Silva from the University of São Paulo, in “On hot tin lands: homosexuality and property in Tennessee Williams’ *Cat on a hot tin roof* (1955)”. His argument is that the play goes beyond the mere representation of the characters’ subjective processes, relating it to economic and sociological conjunctures. The study criticizes the social rules that limited the free expression of homosexuality in the Southern United States.

This same play is further explored in “Conflict and family drama in *Cat on a hot tin roof* from Norbert Elias’s perspective of Social Figuration,” by Daniele Santos and Leandro Francisco de Paula from the Federal University of Paraná. Taking the Pollitt family as a social configuration, according to the theory proposed by the German sociologist, in a multilateral and non-hierarchical power dynamic that focuses on each member, the authors conclude that Elias’s theory can be applied to this social institution, even though it is a fictional work.

The article “True *Camino Real*: notes on Tennessee Williams, Elia Kazan, and playwriting,” by Dante Passarelli from the University of São Paulo, recalling the seventy years of the play *Camino Real*, points out formal and thematic characteristics that signal its contemporaneity. Additionally, Passarelli critically analyzes the process of its staging by

Elia Kazan on Broadway in 1953.

Williams's work proves equally rich when placed in a comparative perspective. Fernando Bustamante, from the University of São Paulo, explores in "Tennessee Williams and Erwin Piscator: influences, divergences, and the Dramatic Workshop collaboration" (text also available in Spanish titled "Tennessee Williams y Erwin Piscator: influencias, divergencias y la colaboración en el Dramatic Workshop"), the relationship and debates between the American playwright and the German director. Scholar reflects on the influences of Piscator's theatrical thought and practice on Williams, as well as how are reinterpreted.

By proposing a comparison between the work of Tennessee Williams and filmmaker Woody Allen in "Elective affinities: Tennessee Williams and Woody Allen," Marcos César de Paula Soares, from the University of São Paulo, provides a brief analysis of the film *Blue Jasmine*, which revisits themes and forms from the play *A streetcar named Desire*, confronting them with contemporary historical material.

Williams's productions encourage not only examinations of the text but also of the history and historiography of the performing arts. In "The American theater on the stages of London: Tennessee Williams at the Royal Court Theatre" Jonathan Renan da Silva Souza, from the University of São Paulo, presents an overview of the various productions of plays by the American playwright at the renowned Royal Court Theatre in London and their connections to the project of renewing British stages undertaken by members of the London theater.

In turn, David Medeiros Neves, from the University of São Paulo, highlights in his article "The first productions of Tennessee Williams's plays in São Paulo" (also published in Spanish as "Las primeras producciones de obras de Tennessee Williams en São Paulo") the premieres of Tennessee Williams's plays in this state capital city between 1948 and 1964, analyzing their technical details, critical reception, impact on the careers of local artists, and the lasting influence on the theatrical and dramatic narrative aesthetics of the time, thus highlighting Williams's crucial role in the Modern Brazilian Theater scene.

Catalina Julia Artesi, from the Universidad de Buenos Aires, in her contribution "Tennessee Williams on the stages of Buenos Aires" (also published in Portuguese as "Tennessee Williams nos palcos de Buenos Aires"), provides another panoramic review of the main productions of Williams's most famous works staged in the Argentine capital

from the mid-20th century to 2023. Artesi highlights their directors and strategies that allow understanding the context of the staging, examining the extent of their influence on the Argentine scene and their current relevance.

“O uso de linguagem de prestígio em *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams” [“The use of prestige language in Tennessee Williams’s *A streetcar named Desire*”], by Stuart Noel, from Auburn University, presents the duality between illusion and reality through the character Blanche DuBois. The analysis focuses on the struggle between truth and beauty, revealing Williams’s ability to personify artistic and existential decline through language, framing it as a partial projection of the author himself.

“Sobre *pré*-performances *pós*-modernas: as personagens tardias de Tennessee Williams e a ‘atuação plástica’” (also available in French as “De la *pré*-performance *postmoderne*: les personnages tardifs de Williams et le ‘jeu d’acteur plastique’” and in Spanish as “De las *pre*-performances *pós*-modernas: los personajes tardíos de Williams y la ‘actuación plástica’”), by Anaís Umano from the University of Lorraine, proposes a reflection on the actor’s responsibility in the face of the challenges presented by Williams’s late works (written between 1962 and 1983), which radically subvert the hegemonic realistic order with which his works have been read. Thus, it exposes the new and post-modern imaginary of these texts, examining their practical implications.

Also situated in the French context, John Bak from the University of Lorraine, and Margarita Navarro Pérez from the Universidad de Castilla-La Mancha, explore in “‘a vastidão deles me afoga’: Tennessee Williams e a Síndrome de Stendhal, 1928” [“‘their vastness drowns me’: Tennessee Williams and the Stendhal Syndrome, 1928”] the struggles that Tennessee Williams faced in his youth with mental health issues, especially during his trip to Europe in 1928. Bak and Pérez interpret them through the prism of the Stendhal Syndrome, a condition related to psychosomatic symptoms after exposure to works of art, to explain them, thus showing their profound implications in the dramaturgical composition and in the understanding of dystopian experiences about this journey, and in Williams’s work as a whole.

Villanova University researcher Bess Rowen, in “‘Não são engraçadas as peças que a sua memória prega?’: estruturas dramáticas da memória traumática nas peças de Tennessee Williams” [“‘Isn’t it funny what tricks your memory plays?’: Dramaturgical structures of traumatic memory in the plays of Tennessee Williams”], exposes how

Tennessee Williams's traumatic memory has served as a mold for his plays, based on the experiences of creating the character Tom Wingfield, from *The glass menagerie*. Rowen demonstrates how memory has contributed to the internal logic of the plays, revealing valuable insights for their staging.

Alessandro Clericuzio, from the Università degli Studi di Perugia, also delves into *The glass menagerie* and *A streetcar named Desire*. In the article "Adereços adequados: objetos em circulação em *O zoológico de vidro* e *Um bonde chamado Desejo*" ["Proper props: circulating objects in *The glass menagerie* and *A streetcar named Desire*"] (also published in Italian under the title "L'oggetto perfetto: la circolazione di oggetti nello *Zoo di vetro* e *Un tram che si chiama Desiderio*"), he examines the scenic materiality of both plays, and how certain objects from the sets and costumes evoke and reflect power dynamics and the deep gender inequality of 1940s American society.

In a metaphysical prism, Anthoullis Demosthenous, from the Ministry of Education of Cyprus, uses *Suddenly last summer*, *The night of the iguana*, *The milktrain doesn't stop here anymore*, and the short story "The Malediction" to reflect on the relationships between animals, mythical beasts, and symbolic creatures with the animic characterization of Williams's characters in his article "Criaturas simbólicas: espiritualidade e evanescência em peças e contos de Tennessee Williams" ["Symbolic creatures: spirituality and evanescence in Tennessee Williams's plays and short stories"], also published in Greek as "Όντα Του Συμβολικού Κόσμου: Πνευματικότητα Και Υπερφυσική Δράση Στα Θεατρικά Έργα Και Διηγήματα Του Τένεσι Ουίλιαμς".

Finally, in the Interview Section, Luis Marcio Arnaut de Toledo from the State University of Campinas documents an enlightening dialogue about playwriting, theatrical direction, and interpretation with actor and stage director André Garolli. The renowned artist comments on Williams, his particular vision of the American author's work, and how he has worked on this dramaturgy, both as an actor and as a theatrical director, in successful productions with audiences and critics in São Paulo.

In launching this Dossier, *Dramaturgia em Foco* not only pays homage to Tennessee Williams but also aims to foster an international dialogue, bringing together researchers from diverse backgrounds around his legacy. May this volume lead to new reflections, debates, and discoveries about the many contributions of Williams to world dramaturgy.

We thank all the scholars and contributors who made this Dossier possible and hope that readers enjoy this timely exploration of the Tennessee Williams's Works universe.

Prof. Dr. Luis Marcio Arnaut de Toledo  
Founding Editor

Prof. Dr. Esther Marinho Santana  
Guest Editor

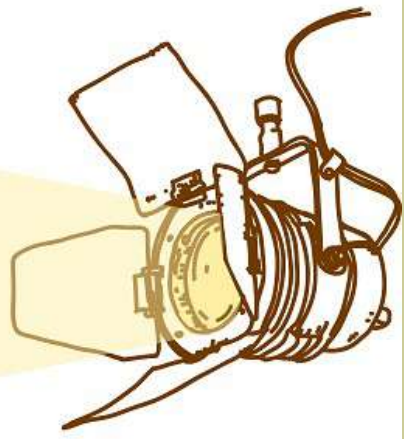
Prof. Dr. Maria Clara Gonçalves  
Assistant Editor

December 2024.

DOI: 10.5281/zenodo.14560324



# Dramaturgia em foco



Artigos  
Artículos  
Articles





## **“Marcharei no papel!” - A política de Tennessee Williams<sup>1</sup>**

## **“I will march on paper!” - The politics of Tennessee Williams**

Thomas Keith<sup>2</sup>

Fulvio Torres Flores (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.12773128

### **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 as 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.

### **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.

---

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2571>. Acesso em: 17 jul. 2024.

<sup>2</sup> Editor de obras de Tennessee Williams para a Editora New Directions desde 2002. Mestre em Artes pela Ohio University e, atualmente, professor na Pace University, em Nova York. Coeditor de *The luck of friendship: letters of Tennessee Williams and James Laughlin* e autor de *Robert Burns’s life on the stage*. Seus textos também figuram em publicações como *American Theatre*, *The Gay & Lesbian Review*, *The Oxford Companion of Robert Burns*, *Modern American Drama* e *The Tennessee Williams Annual Review*. E-mail: telliotk@gmail.com.

<sup>3</sup> Doutor em Letras pela USP. Docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco. Editor-chefe da *Dramaturgia em foco*. Autor do livro *Da Depressão Econômica às raízes do macartismo: análise histórico-crítica de American blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams* (Humanitas; Fapesp, 2015). E-mail: fulvio.flores@univasf.edu.br.

*A ideia de que o trabalho de Tennessee Williams era apolítico é um daqueles equívocos destinados a tornar grandes artistas neutros no mundo de acordo com uma medida intencionalmente superficial que busca desconectar toda arte do mundo – especialmente a grande arte... Dizer que o trabalho de Tennessee Williams é apolítico é ignorar o que é política – ou mentir.*

Amiri Baraka (2011b, p. 40)

*Sou anarquista. Não pertencço a nenhum partido.  
Não pertencço a nenhuma raça além da raça humana.  
Tennessee Williams (Hartman, 1982, p. 1)*

Se alguém está procurando por declarações políticas, manifestos ou discussões polêmicas de Tennessee Williams, é necessário pesquisar um pouco. No entanto, uma vez que se começa a procurar pela política incorporada em sua escrita criativa, especialmente em suas peças, fica claro quão fundamental a política é para uma compreensão mais profunda de Williams e de seu trabalho. As opiniões políticas também podem ser rastreadas nas ações privadas e públicas de Williams, mas raramente como demonstrações explícitas de ideologia; elas tendem a ser decisões baseadas em sua moralidade pessoal e relacionamentos, e em sua extensa vivência e em eventos.

Em grande medida, Williams não é considerado um escritor político *ou então* alguém decididamente apolítico, no melhor dos casos. Se seguirmos a definição de política de um dicionário, isso é verdade: “Atividades associadas ao governo de um país ou outra área, especialmente o debate ou conflito entre indivíduos ou partidos que têm ou esperam alcançar poder” (Han; Demircioglu, 2016).

A crença de que Tennessee Williams não era um escritor político nem uma pessoa política por essa definição não é uma ideia controversa.<sup>4</sup> No entanto, além de obter poder e governar, outro aspecto essencial é a razão pela qual uma pessoa aspira ao uso desse poder. Ou, como no caso de Williams, quando um artista não aspira a uma posição de poder ou ao uso do poder, pode-se perguntar como os valores, as crenças e a moral desse artista embasam tanto a sua vida criativa privada quanto a pública. Isso é importante no caso de Williams porque ele nunca foi considerado um escritor político nem na cultura popular nem no meio acadêmico.

---

<sup>4</sup> Williams quase nunca demonstrou interesse em campanhas políticas, partidos ou governança, com exceção de quando, por lealdade e senso de decoro, ele apoiou sem entusiasmo as várias tentativas de seu irmão Dakin a uma vaga no Senado por Illinois e uma para a de governador. Perguntado em uma entrevista no The Dick Cavett Show, em 7 de abril de 1972, se ele se interessava por política, Williams respondeu: “Me interesso pela política do meu irmão, sim. Sim, me interesso por... todo mundo tem que se interessar por política [som abafado] creio.”

Segundo o biógrafo Lyle Leverich, a família Williams era formada por democratas do Sul que apoiavam Roosevelt. No entanto, na eleição presidencial de 1932, quando tinha vinte e um anos, Williams votou no candidato socialista Norman Thomas – a primeira e última vez que votou – e se identificou com o socialismo pelo resto de sua vida. Com sua consciência política forjada no meio da Grande Depressão, Williams não se importava com Franklin Roosevelt e seu New Deal (Leverich, 1995, p. 136-137).

Quando Williams começou a escrever para um grupo de teatro local de Saint Louis chamado The Mummies (Os mascarados) em 1936, ele conheceu vários membros do grupo que eram comunistas. The Mummies produzia essencialmente teatro proletário em Saint Louis, dedicado à dramatização de causas da esquerda e de justiça social.<sup>5</sup> O fundador do The Mummies, um ator e diretor chamado Willard Holland, disse a um repórter de Saint Louis em 1936: “Estamos interessados em peças originais, alinhadas ao assim chamado – embora não seja uma boa designação – conteúdo de propaganda, se elas expressarem o pensamento e as tendências da comunidade” (Warren, 1936, p. 40).

Williams escreveu um tributo à audácia, à criatividade e ao espírito selvagem do The Mummies em seu ensaio de 1948 “Something wild...”, que discorreu sobre a importância desse teatro comunitário renegado e não comercial – uma das poucas instâncias em que sua escrita abordou comentários políticos explícitos. No final do ensaio, Williams descreve uma atmosfera na qual os Estados Unidos são ameaçados pelo totalitarismo enquanto age de maneira reacionária contra o Comunismo e o Fascismo. O Comitê de Atividades Antiamericanas<sup>6</sup> (HUAC) inicial já estava bastante ocupado e poderia “cair como uma tonelada de tijolos sobre a cabeça de qualquer artista que se manifestasse contra o curso das ideias estabelecidas”. Williams faz uma transição para uma declaração de que o impulso democrático se opõe “ao estado policial” e “todas as formas de pensamento e sentimento controlados...”, que foi exemplificado pela não conformidade do teatro comunitário. Williams adverte o leitor para não se defender contra comportamentos totalitários imitando-os. Ele então compara artistas marginais e boêmios com mutações biológicas, ou seja, aberrações, e pede por “mais comportamento aberrativo”. “Talvez noventa por cento das aberrações sejam apenas aberrações, ... não

---

<sup>5</sup> Para conhecer mais a história e o contexto sobre o The Mummies, consulte: “Tennessee Williams and the Mummies of St. Louis: the birth of a playwright”. **The Tennessee Williams Annual Review**, New Orleans, p. 91-104, 2009.

<sup>6</sup> Nota do tradutor: Optou-se por manter “americano” e suas formas derivadas quando se trata de termos e expressões históricas conhecidas. Nas outras ocorrências, traduziu-se “American” por “estadunidense” e formas derivadas.

chegando a lugar nenhum além de problemas. Elimine-as, no entanto – intimide-as para a conformidade – e ninguém nos Estados Unidos nunca mais será realmente jovem e ficaremos parados no centro morto do nada” (Williams, 2009, p. 43-47).

A experiência de Williams com o *The Mumpers* não afetou diretamente seu comportamento ou identidade política no sentido tradicional. Embora socializasse com o *The Mumpers*, ele não tinha inclinação para se juntar ao Partido Comunista ao qual muitos deles pertenciam. Escrevendo em seu diário, Williams registrou: “Há apenas uma incompatibilidade natural entre mim e aquele grupo. Eles são ‘contra tudo’ profissionais! Eu não acredito nisso. Não é necessário ser contra tudo para ser a favor do Comunismo. Parece que eles acham que é” (Williams, 2006, p. 65). No entanto, Williams continuou a se identificar com o socialismo pelo resto de sua vida. Quando questionado sobre sua visão política em uma entrevista de 1976, a resposta de Williams foi consistente: “Você quer que eu te dê uma resposta direta? Eu abomino o Comunismo. Vamos colocar dessa forma. Porque é repressivo. É particularmente repressivo para aquilo pelo qual vivo e para o que faço, que é o trabalho criativo. Escrever especialmente. E é repressivo racialmente, sabemos disso. E não gosto de nenhuma forma de burocracia. Acredito que a sociedade ideal, o governo ideal será algum dia uma forma iluminada de socialismo” (Tennessee..., 1976).

Os valores de Williams, refletidos em suas ações, incluem uma visita solidária a Ezra Pound no Hospital Psiquiátrico St. Elizabeths em Washington, em 1957, e provavelmente a assinatura de uma petição em 1956 ao presidente Eisenhower a favor da liberação do poeta (Williams; Laughlin, 2018). Pound havia sido acusado de traição e hospitalizado em 1945 ao retornar de seu autoexílio na Itália, onde suas transmissões de rádio antissemitas e antiestadunidenses durante a Segunda Guerra Mundial haviam irritado muitos compatriotas, bem como o Departamento de Estado. Mais tarde, em 1964, Williams assinou uma declaração que ele mesmo escreveu, endereçada ao Tribunal dos Estados Unidos no Distrito Sul de Nova York como testemunha abonatória em nome de Julian Beck e Judith Malina, fundadores do grupo *The Living Theatre*, quando estavam sendo mantidos pelo governo por acusações de evasão fiscal (Affidavit..., 1964).

Quase ao mesmo tempo que uma produção itinerante da Broadway de *The glass menagerie* (*O zoológico de vidro*<sup>7</sup>) estreou em Washington, D. C., os piquetes do Comitê para

---

<sup>7</sup> Nota do tradutor: Após um título aparecer pela primeira vez será informada uma tradução, exceto quando não houver necessidade, como em caso de nome de pessoa, de lugar, etc.

a Democracia Racial começaram no início de 1947 contra o Teatro Nacional em Washington, depois que se tornou manchete que uma lei local proibia os negros de frequentar teatros com os clientes brancos. O Comitê também tentou proteger o Teatro Belasco em Washington para que pudesse se tornar um espaço de atuação “anti-Jim Crow”, mas não teve sucesso. A maioria dos líderes artísticos permaneceu em silêncio sobre o assunto, no entanto, Ingrid Bergman, que estava em turnê com *Joan of Lorraine*, de Maxwell Anderson, “opôs-se veementemente” a encenar nessas circunstâncias, assim como Anderson. Williams poderia facilmente ter omitido sua opinião sobre a controvérsia, mas não o fez. “Quero afirmar que fui contra apresentar *The Glass Menagerie* em Washington, mas não tenho poder legal para impedir. Só posso expressar a minha humilhação por uma peça minha ter sido negada aos negros na capital do país. Qualquer contrato futuro que eu assinar conterá uma cláusula para manter o espetáculo fora de Washington enquanto esta prática antidemocrática continuar” (The Alabama..., 1947, p. 7).

Em maio de 1948, quando a agente de Williams, Audrey Wood, enviou-lhe um pedido de uma companhia de teatro negra (possivelmente da Howard University) que queria produzir *The glass menagerie* em Washington e depois levá-la em turnê, ele estava viajando pela Itália. Williams respondeu com um telegrama de Roma que dizia: “APROVO DE CORAÇÃO A COMPANHIA NEGRA MENAGERIE. DIGA A MARGO VOU ENCONTRÁ-LA NO AEROPORTO [...] COM AMOR.” Um elenco “daltônico” ou inter-racial – o que agora é às vezes chamado de “elenco não tradicional” (embora bastante diferente do elenco multirracial) – era raro antes do final da década de 1960, com exceção de certas produções de Shakespeare. O elenco inter-racial era um passo largo demais para a maioria dos dramaturgos das décadas de 1940 e 1950. O problema com essa “seleção de elenco daltônica” foi deixar de reconhecer, seja em ajustes no texto ou na direção, a escolha de uma pessoa negra para um papel escrito para uma pessoa branca, o que tende a não ressoar naturalmente com as peças do século XX nas quais atores negros interpretam papéis escritos para atores brancos. Isso foi mais aceito e feito na Broadway em produções comerciais das décadas de 1960 e 1970, tal como um elenco totalmente negro da Broadway de *Hello Dolly* (*Alô, Dolly*), que apresentava Pearl Bailey no papel principal. É interessante então que, em 1958, quando uma proposta de produção do elenco totalmente negro de *A streetcar named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*), estrelado por Sidney Portier como Stanley, estava sendo planejada para Nova York (embora nunca realizada), foi relatado

que Williams “ao dar permissão para a produção [...] também aprovou algumas mudanças de diálogo para se adequar aos personagens negros” (Jones, 1958, p. 30).

Apesar de ser conhecido pelo governo dos EUA como um bem-sucedido dramaturgo estadunidense homossexual de tendência esquerdista, Williams não foi chamado perante o Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara (HUAC), que vinha expulsando supostos comunistas em Hollywood e no governo dos EUA desde 1938. Se isso não bastasse, no arquivo mantido sobre Williams pelo FBI, foram citadas evidências das associações questionáveis de Williams porque ele fazia parte do Conselho de Curadores da Oficina Dramática de Erwin Piscator, que na época era suspeita de ser uma frente comunista (Williams, 2004, p. 361).

Dezenas de escritores, atores e diretores foram chamados para testemunhar perante o Comitê (HUAC) – incluindo os dramaturgos Lillian Hellman, Irwin Shaw, Norman Rosten, Arthur Miller, Arthur Laurents, William Inge, Garson Kanin, Marc Connelly, Clifford Odets, Abe Burrows, Paul Green, e Bertolt Brecht – mas Williams foi esquecido ou ignorado. Depois que o senador Joseph McCarthy, membro do comitê, tornou-se a voz anticomunista mais injuriosa e demagógica dos Estados Unidos, o Comitê começou a receber maior atenção. Talvez o mais infame tenha sido o testemunho, em abril de 1952, do colaborador mais próximo de Williams, o diretor Elia Kazan, que mais tarde forneceu os nomes dos membros do Group Theatre que pertenceram ao Partido Comunista na década de 1930. Amplamente criticado e abertamente rejeitado durante décadas por causa dessa decisão, Kazan escreveria mais tarde que “o amigo mais leal e compreensivo que tive durante aqueles meses sombrios foi Tennessee Williams” (Kazan, 1988, p. 495). Não parece plausível que, mesmo que o Comitê (HUAC) soubesse da lealdade de Williams a Kazan, isso teria afetado a decisão de não o chamarem.

Sobre a década seguinte de convulsão social e política nos Estados Unidos, Williams disse a um entrevistador: “Os anos sessenta não foram bons para mim... tudo desmoronou. Eu disse a Gore Vidal que não me lembrava de nada dos anos sessenta – que pensei ter dormido durante esses anos”, quando na realidade ele estava dominado pelas drogas, pelo álcool e pelo luto (Devlin, 1986). Após a morte de seu companheiro Frank Merlo em 1963, Williams ficou mais viciado em benzodiazepínicos e álcool, ao mesmo tempo em que recebia injeções regulares que incluíam hormônios animais, enzimas, placenta humana, analgésicos, esteroides e anfetaminas do Dr. Max Jacobson, conhecido



na cultura popular como Dr. Sinta-se Bem. Os pacientes que tomaram este coquetel foram alertados para não combiná-lo com álcool. O uso contínuo de álcool, injeções e outras drogas causou crises debilitantes de exaustão, desmaios, confusão e paranoia, o que levou o irmão de Williams, Dakin, a interná-lo no setor psiquiátrico do Hospital Barnes em Saint Louis por quase três meses no final de 1969. A interrupção abrupta de substâncias abusivas levou a ataques cardíacos e derrames enquanto Williams estava internado, mas depois lhe permitiu sair da experiência mais lúcido e produtivo durante os últimos doze anos de sua vida (Williams; Laughlin, 2018, p. 222).

Williams violou uma regra autoimposta de não falar publicamente sobre política quando concordou em participar do comício da Coalizão Popular pela Paz e Justiça na Catedral de São João, o Divino, na cidade de Nova York, em 7 de dezembro de 1971. A Coalizão Popular, referida na época como “O Movimento”, foi uma fusão de todos os principais grupos antiguerra reunidos por Dotson Rader, que organizou o evento e recrutou Williams para participar. O evento foi mais tarde descrito pela imprensa como uma vitória de Richard Nixon – que tinha pública e estrategicamente prometido acabar com a guerra estadunidense no Vietnã – no seu objetivo de destruir “o poderoso apoio prévio por detrás do movimento antiguerra” porque o comício terminou em caos e controvérsia (CBS, 1972). O *slogan* do comício era “Lembre-se da Guerra” e foi anunciado com a participação de Norman Mailer e Tennessee Williams. Também diante do público de aproximadamente cinco mil pessoas compareceram lumináres da esquerda como Gore Vidal, Gloria Steinem, Julian Beck, Ossie Davis, Charles Mingus, Willem de Kooning, Jules Feiffer, Susan Sontag, Ruth Ford, Nat Hentoff e o ativista pela transição não violenta David Dellinger.

Depois de alguns cantores e palestrantes, a atriz Ruth Ford apresentou Williams, que subiu ao palanque e falou de improviso, pelo menos inicialmente:

Quando entrei, parecia que havia grandes reverberações. E como homem de teatro, estou muito preocupado com a acústica. Espero... Não me importa se vocês me ouvem ou não, mas creio que ouviram o Sr. Dellinger. Sr. Dellinger, ainda sou, vocês sabem, um aprendiz. Agora, o Sr. Dellinger provavelmente antecipou todas as estatísticas que me foram fornecidas aqui. São estatísticas sobre os mortos e as vítimas de ambos os lados. Todos os lados na guerra atual. A qual agora, naturalmente, está sendo seguida por outra guerra. Que será igualmente malsucedida. Estou um pouco velho para marchar nas ruas. [*sons de protesto da multidão*] Estou. [*protesto ainda mais alto*] Eu sei o que sou capaz de fazer. [*o som da multidão diminui*]

Marcharei no papel! [*a multidão irrompe em aplausos e gritos*] (CBS, 1972).

Estas são algumas das estatísticas que Williams apresentou: 54.000 estadunidenses mortos; no Vietnã do Norte e do Sul, no Laos e no Camboja, mais de um milhão de mortos, na sua maioria não combatentes; 400.000 “meninos” estadunidenses feridos. Ele então perguntou: “E quando isso vai parar? Pela programação secreta de quem? Será que este massacre em massa acaba [e] a guerra descaradamente criminosa termina? Será apenas quando outra guerra começar? (E uma *está* iniciando.) De que depende um sistema industrial militar? Qual é a saída de Kilroy<sup>8</sup>?” (CBS, 1972).

A discórdia surgiu durante o processo em resposta a uma leitura de Beverly Bentley e Rip Torn da peça antiguerra de Norman Mailer, *D. J.*<sup>9</sup> A certa altura, a linguagem obscena da peça ofendeu Williams que, com muitas outras pessoas, saiu da catedral. Respondendo às perguntas ao sair, Williams disse: “Isso está ofendendo o bispo que nos cedeu a igreja. E está prejudicando o Movimento trazer a sarjeta para dentro dela.” O amado avô materno de Williams era um ministro episcopal. Quando questionado se a noite foi um sucesso, Mailer respondeu, em parte: “Bem, exceto por Tennessee Williams, que abandonou a peça... Estou em choque com isso...”

Falando diante de uma câmera da CBS depois, Williams continuou: “É uma profanação do Movimento. O Movimento deve ter nobreza. E decência, e não estou falando sobre linguagem. Estou falando de uma atitude em relação aos seres humanos. O que estava ausente naquela peça. O que foi uma profanação da humanidade...” Bill Barnes, então agente de Williams na ICM (International Creative Management, empresa de agenciamento literário e artístico), observou: “Aqui estamos numa catedral, que deve ser tratada com respeito. E havia tanta dignidade. Foi tão elevado... De repente, Norman Mailer apareceu e foi como usar uma privada.” O compositor Burt Shevelove, que também saiu, juntou-se à conversa: “Todos nós sabemos que foi simplesmente horrível, egoísta, foi indulgente, foi pessoal. Ele não defendia uma causa. Ele estava se vendendo apenas para que o nome de Norman Mailer aparecesse...” (CBS, 1972).

---

<sup>8</sup> Nota do tradutor: Kilroy é uma referência a um nome e um desenho de formas simples representando um soldado mítico da Segunda Guerra Mundial. O nome e o desenho, acompanhados da frase “Kilroy esteve aqui”, eram inscritos em lugares inesperados como muros, prédios, lápides, em várias partes do mundo, por soldados estadunidenses durante a referida guerra.

<sup>9</sup> Originalmente intitulada *Why are we in Vietnam?* (*Por que estamos no Vietnã?*) com base no romance homônimo de Mailer, de 1967, a peça contém extrema vulgaridade e, segundo o estudioso John Bak, insultos homofóbicos.



Embora nenhuma transcrição do discurso de Williams seja completa, ele publicou um ensaio relacionado no mês seguinte na Harper's Bazaar intitulado "Somos dissidentes agora", que é composto principalmente por uma série de anedotas bastante mornas sobre a origem de Tennessee como seu primeiro nome, sua estadia em Acapulco no verão de 1940, uma atriz inglesa recebendo a visita nos bastidores de um ator búlgaro, e sua irmã Rose (Williams, 2009, p. 160-164). Há menções gerais sobre erguer a voz contra as guerras e a injustiça, e sobre a fé na humanidade, mas nenhuma menção à manifestação na Catedral São João, o Divino, ou ao conflito no Vietnã. Williams expressou seus sentimentos sobre o evento em uma carta irada a Dotson Rader: "Evitei todas as afiliações de natureza política durante toda a minha vida até conhecer você, e vou evitá-las totalmente de agora em diante" (Lahr, 2014, p. 528). E evitou.

Outra polêmica surgiu na imprensa quando Williams se juntou a Vanessa Redgrave no palco para um evento em Boston em 30 de abril de 1982. Redgrave estava originalmente agendada para narrar *Oedipus rex* (*Édipo rei*) para a Orquestra Sinfônica de Boston de 15 a 17 de abril, mas a administração cancelou sua apresentação, alegando preocupações com segurança pública e "circunstâncias além do nosso controle". Presumivelmente, a verdadeira razão foram as ameaças recebidas devido ao contínuo apoio aberto de Redgrave à Organização para a Libertação da Palestina, que se dedicava, entre outras coisas, à destruição de Israel. Redgrave entrou com uma ação judicial de cinco milhões de dólares por quebra de contrato, mas não obteve sucesso no tribunal (The Boston..., 1982, p. 129). Como ela era *persona non grata* em Nova York e Hollywood, qualquer associação com Redgrave naquela época era considerada suspeita. Quando Redgrave organizou um evento alternativo para 30 de abril, patrocinado pela Associação Nacional dos Árabes Estadunidenses, ela convidou Williams para participar, e ele foi. Em resposta às objeções dos agentes da International Creative Management – que ficaram "estarecidos quando li com Vanessa Redgrave" (Hartman, 1982, p. 1) –, Williams escreveu uma carta ao presidente da empresa, Milton Goldman, iniciando assim: "Por causa do verdadeiro carinho e respeito por você, quero explicar detalhadamente a escolha que fiz ao aparecer na apresentação da Vanessa em Boston." Williams então explicou sua veneração e admiração por Redgrave como "a maior atriz do teatro de língua inglesa de nosso tempo", que seu interesse era puramente artístico e que Redgrave estava "um tanto desanimada com minha falta de interesse em certos assuntos políticos – na verdade, minha

profunda ignorância sobre eles.” Williams detalhou essa falta de conhecimento sobre as áreas políticas de Redgrave e depois escreveu:

Em toda a minha vida, Milton – setenta e um anos – nunca assinei um documento, exceto contratos profissionais. Não pertenço a nenhum partido político. Na verdade, só me registrei para votar uma vez na vida, quando atingi a maioridade.

Agora quero capitalizar esta afirmação porque acho que ela merece ser assim enfatizada. – PARA UM ARTISTA NÃO HÁ RAÇA EXCETO A RAÇA HUMANA.

... Não estou interessado no partido dela nem em nenhum partido existente. Mas estou profundamente comprometido com o teatro do qual ela é um coração flamejante.<sup>10</sup>

Williams declarou mais tarde numa entrevista: “Eu nunca escreveria uma peça política. Que assunto cansativo. Nenhum escritor jamais afetou o fluxo da história, que apenas segue seu curso” (Hartman, 1982, p. 16). Talvez o dramaturgo pensasse no teatro de *agitprop* (agitação e propaganda) destinado a influenciar os corações e mudar a história, do qual se aproximou nas suas primeiras peças completas que tratavam de questões de justiça social.

\*\*\*

A gênese das primeiras peças de justiça social de Williams chegou no outono de 1936, quando ele foi convidado a escrever a abertura para a próxima produção do The Mummies da peça antiguerra de Irwin Shaw, *Bury the dead* (*Enterrem os mortos*). Lisonjeado com o convite e animado com a perspectiva de ter seu trabalho no palco, Williams criou *Headlines* (*Manchetes*), que segundo muitos relatos (nenhuma cópia sobreviveu) era semelhante ao “The Living Newspaper”, que teve sua origem na Europa e mais tarde foi desenvolvido no Projeto de Teatro Federal de Hallie Flanagan – uma série de imagens e manchetes gritadas envolvendo questões políticas da época.

Quando Holland solicitou novamente uma peça longa, Williams deu-lhe *Candles to the sun* (*Velas ao sol*), uma peça que ele vinha redigindo desde 1935, sobre as condições de trabalho dos mineradores de carvão do Alabama e o organizador da greve que os mobilizava; o grupo The Mummies produziu a peça em março de 1937.

Da mesma forma que os jovens pintores estudam e inicialmente imitam os grandes mestres, em suas primeiras peças longas Williams absorveu as influências dos

<sup>10</sup> Carta não publicada a Milton Goldman, de 2 de maio de 1982, integrando os arquivos da Editora New Directions.

dramaturgos da década de 1930. A exigência de justiça social e o uso ambicioso do discurso fonético e do jargão em *Candles to the sun* parecem ser inspirados em parte por Clifford Odets. *Candles* recebeu críticas positivas da imprensa local, incluindo Colvin McPherson, do *St. Louis Post-Dispatch*: “Ela se sustenta por conta própria. Seus personagens são autênticos, seu diálogo é de um tipo que deve ter sido proferido na presença do autor, seu apelo no teatro é amplo” (MacPherson, 1937, p. 31). De acordo com o amigo de Williams, William Jay Smith, que compareceu à apresentação da noite de estreia, “Quando, sob aplausos estrondosos, gritos animados e batidas de pés ressonantes, todo o elenco se reuniu para inúmeras chamadas ao palco, eles de repente começaram a cantar ‘Solidarity Forever’ [Solidariedade para sempre]. O celebrado hino sindical... deu à peça uma aura de propaganda” (Smith, 2012, p. 33). É notável que, na sua crítica, Reed Hines, do *St. Louis Star and Times*, tenha observado: “Os críticos de salão imediatamente apelidaram-na de peça de ‘propaganda’, mas não é isso... Apenas o fato de se preocupar com os mineradores de carvão em greve lhe dá o tom de uma peça de propaganda” (Hynds, 1937, p. 23).

Em novembro de 1937, o *The Mummerys* produziu a segunda peça completa de Williams, *Fugitive kind* (*O tipo fugitivo*), que se passa em um albergue de Saint Louis povoado por radicais, escritores, artistas, mafiosos, agentes secretos, um vagabundo, um órfão e personagens judeus, todos apanhados na turbulência da Grande Depressão. É sem dúvida a peça mais abertamente política de Williams, embora não tenha sido tão bem recebida quanto *Candles*, em parte porque Williams já estava estudando na Universidade de Iowa quando *Fugitive* entrou em ensaio. Como apontou Allean Hale, estudiosa de Williams, o tom e o conteúdo de *Fugitive kind* foram influenciados por *The petrified forest* (*A floresta petrificada*), de Robert E. Sherwood, e *Winterset* (*Inverno*), de Maxwell Anderson, e a peça tem uma dívida com *The lower depths* (*Ralé*), de Maxim Gorki, embora com uma série de personagens distintos da década de 1930 (Williams, 2001, p. xi-xxi).

Williams descreveu sua terceira peça longa, *Not about nightingales* (*Não será sobre rouxinóis*), como a mais violenta e assustadora que já escreveu. Recebendo a incumbência de seu professor da Universidade de Iowa de escrever uma peça inspirada em uma história verídica dos jornais, Williams escolheu um artigo sobre prisioneiros na Pensilvânia que foram assados vivos em uma sala de caldeira usada para punição. *Nightingales* deve muito aos filmes prisionais da década de 1930, especialmente *The big*

*house* (*O presídio* - 1930), que também tem um personagem principal chamado Butch e dramatiza uma greve na prisão. *Not about nightingales* não foi produzida durante a vida do dramaturgo, mas, após uma estreia em Londres em 1998, estreou na Broadway quase sessenta anos depois de ter sido escrita e foi indicada ao Tony Award de melhor peça da temporada 1999-2000. *Nightingales* evidencia a influência de Eugene O'Neill e William Saroyan, entre outros. Os críticos de produções de estreia mostraram surpresa muitas vezes pelo fato de Williams ter escrito uma peça que pudesse ser considerada "política".

Nestas três primeiras peças, Williams experimentou fazer peças de justiça social porque tinha sido convidado para escrever para uma companhia de teatro político, e não porque agitação e propaganda ou "panfletagem" fosse a sua ambição ou o seu interesse. No entanto, ele foi e permaneceu solidário com os excluídos da vida e sempre se considerou um excluído; era nessa perspectiva que ele queria que seu trabalho fosse significativo, causasse impacto. Williams deixou claro em várias ocasiões que não queria ser identificado com uma ideologia, um partido político ou uma causa única, de modo que a política em suas peças, após a década de 1930, era quase sempre indireta, ambígua ou enraizada na humanidade dos personagens, mas nunca o tema principal de uma peça. A política oblíqua de Williams abordava "o eterno conflito entre os governantes cruéis de um mundo indiferente e as criaturas ternas, esmagadas, mas nobres na sua fidelidade à beleza e à bondade, que devem tentar sobreviver nele" (Isherwood, 1999). Já em 1938, Williams começou a experimentar escrever uma "Grande Peça Estadunidense", assim como os escritores da geração anterior - Sinclair Lewis, Thomas Wolfe, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e outros - estavam determinados a escrever o "Grande Romance Estadunidense".

O impulso de Williams para escrever uma história épica durante esse período é evidente em vários rascunhos guardados no Centro de Pesquisa em Humanidades Harry Ransom da Universidade do Texas, em Austin; estes incluem os títulos *The spinning song* (*A canção do parafuso*), *The paper lantern: A dance play for Martha Graham* (*A lanterna de papel: uma peça de dança para Martha Graham*) e *Daughter of the American Revolution* (*Filha da Revolução Americana*). Nessas obras não realizadas, Williams experimentou ideias e situações que mais tarde encontraram seu caminho, embora transformados, em *The glass menagerie* e *A streetcar named Desire*.

No final de 1939, Williams completou o primeiro rascunho do que viria a ser *Battle of angels* (*Batalha dos anjos*). Produzida pelo grupo Theatre Guild em 1940, *Battle* foi sua primeira produção comercial e seu primeiro fracasso comercial, fechando fora da cidade, em Boston, antes da estreia na Broadway. *Battle of angels* tem tudo, menos a pia da cozinha – é uma miscelânea de motivos, temas, metáforas e enredos. Uma encarnação posterior de *Battle*, fortemente reescrita e produzida originalmente na Broadway em 1957, é uma peça separada e distinta, *Orpheus descending* (*A descida de Orfeu*). A trama de *Orpheus* centra-se na explosiva política racial no sul dos Estados Unidos e gira em torno de uma mulher, Lady (Dama), cujo pai era um imigrante siciliano e contrabandista durante a Lei Seca, que cometeu o erro de vender bebidas alcoólicas aos negros na zona rural do Mississíppi. Como resultado, seu vinhedo foi incendiado e ele foi assassinado por uma multidão que se enquadra na descrição da Ku Klux Klan. *Orpheus* foi considerado na época um fracasso modesto, que, como Martin Sherman apontou, Brooks Atkinson do *New York Times* chamou de “uma das peças mais agradáveis do Sr. Williams” em sua crítica da noite de abertura (Williams, 2012, p. 1). O que é surpreendente em retrospectiva é que a política racial aberta em *Orpheus* foi essencialmente ignorada. A personagem boêmia Carol Cutrere não apenas proferiu um monólogo sobre o protesto contra “o massacre gradual da maioria negra” (Williams, 2012, p. 34) pela pelagra e pela fome, quando a lagarta militar e o bicudo destruíram as plantações de algodão, e quando Willie McGee foi executado injustamente após ser injustamente acusado de estuprar uma mulher branca, mas o personagem masculino principal, Valentine Xavier, é ameaçado com uma variação da conhecida ameaça feita aos homens negros no Sul naquela época: Não deixe o sol se pôr sobre você nesta cidade. Quando Lady pergunta a Xavier sobre os autógrafos de sua guitarra, ele diz que os grandes nomes do *blues* Leadbelly, King Oliver e Fats Waller assinaram e seus nomes estão “escritos nas estrelas”. Ele fala diretamente do racismo institucional nos Estados Unidos quando conta a ela sobre outra assinatura: “Esse nome também é imortal. O nome Bessie Smith está escrito nas estrelas! – Jim Crow a matou, John Barleycorn e Jim Crow mataram Bessie Smith, mas isso é outra história...” (Williams, 2012, p. 43-44).

Durante grande parte do tempo em que compôs *Battle of angels*, Williams também revisou rascunhos de um drama político expressionista chamado *Stairs to the roof* (*Escadas para o telhado*). Após o terrível fracasso de *Battle*, ele continuou a trabalhar em *Stairs* com a esperança de que seria o sucesso comercial da Broadway que ele desejava. Williams usou

seus três anos de trabalho na International Shoe Company (Companhia Internacional de Calçados) como base para este drama sobre um balconista desmoralizado, Benjamin Murphy, lutando para compreender seu lugar em uma sociedade altamente industrializada. Murphy está infeliz com seu trabalho, com seu casamento e com sua vida, e a culpa recai inteiramente sobre a estrutura de classes dos Estados Unidos: “Os sonhos e ambições de um jovem, as fabulosas cidades douradas da adolescência, vendidas rio abaixo – por quanto? Dezoito e cinquenta por semana!” (Williams, 2000a, p. 21).

Embora influenciada em grande parte por Elmer Rice (Williams imbui *Stairs to the roof* com o cenário robótico e impessoal semelhante ao de *The adding machine* (A máquina de somar)), a peça também é moldada pela resposta de Williams ao otimismo exuberante de William Saroyan: “No momento em que está vivendo, viva!” Combine esses aspectos com o tema politicamente orientado e alguns elementos surpreendentes de ficção científica (o protagonista é finalmente enviado para colonizar novos planetas), e tem-se uma grande confusão de ideias e estilos. Em uma carta a Audrey Wood em 5 de julho de 1940, ele escreveu: “Estou voltando a trabalhar em minha nova peça ‘Stairs to the Roof’ - não tem o tema sexual forte, mas acho que é uma peça mais séria e artística do que *Battle of angels*” (Williams, 2000b, p. 256). Williams ponderou para Lawrence Langer, em uma carta de 23 de julho de 1940, que se outra pessoa tivesse escrito *Stairs to the roof*, poderia ter se tornado “o ‘grande drama estadunidense’ – há muita amplitude no tema” (Williams, 2000b, p. 259). *Stairs to the roof* foi produzida integralmente no teatro estatal Pasadena Playhouse em 1947, mas sua publicação permaneceu inédita até 2000.

A agente de Williams, Audrey Wood, não conseguiu vender *Stairs to the roof* a nenhum produtor. Foi especialmente doloroso o Theatre Guild, que produziu *Battle of angels*, desperdiçar a oportunidade. Em algum momento nos anos seguintes, à medida que a participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial aumentava, Williams redigiu uma nota para apresentar uma peça que estava escrevendo depois de *Stairs* (poderia ter sido *The spinning song*, *Daughter of the American Revolution* ou *The gentleman caller* (O pretendente)). A essa altura, ele já havia se inclinado tanto na direção oposta, em relação ao teatro abertamente político, que se defendeu de um hipotético ataque que acusava seu trabalho de não ser relevante para os assuntos atuais: “Antecipei um tipo de objeção... o que considero injustificado e injusto e provavelmente terá... um efeito seriamente prejudicial [no teatro].” Ele reclama que, devido ao foco total do país estar na



guerra, a tendência na Broadway era produzir “peças de guerra” e as declara cheias de “chavões sonoros, postura pseudo-heróica,... obsolecências, peças montadas às pressas a partir da confusão do nosso passado ideológico e do zurro caótico do presente.” É impossível, afirma Williams, escrever algo verdadeiro sobre a condição atual de um país sem alguma distância. Williams conclui: “Você verá que este protesto é geral, certamente não apenas um pedido de desculpas por uma ou duas de minhas próprias criações que sei que não são importantes o suficiente por si mesmas para justificá-lo” (Williams, ca. 1942).

Embora Williams tenha abandonado a escrita de peças que abordassem problemas sociais tão diretamente como fez em *Stairs to the roof*, um componente social e político permanece em todos os seus escritos teatrais. A maioria de suas peças famosas tem um histórico e contexto sociopolítico específico que ancora o enredo mais amplo: *The glass menagerie*, a convulsão civil e econômica nos Estados Unidos durante a Grande Depressão; *A streetcar named Desire*, o declínio do nobre Sul agrário diante da crescente classe trabalhadora da industrialização; *Cat on a hot tin roof* (*Gata em telhado de zinco quente*), as divisões de classe e culturais entre o dinheiro novo e o velho; *The night of the iguana* (*A noite do iguana*), a insidiosa violência global do século XX contrastada com a pobreza das nações em desenvolvimento.

É verdade que Williams não se identificou com nenhum partido político conhecido nem defendeu um em seu trabalho ou sua vida. Ele se identificou com a boemia. Williams se descreveu como um boêmio e usava esse status de excluído como um casaco velho e confortável – para Williams não era uma ideologia, era um fato de sua natureza que ele entendia sobre si mesmo muito antes de ganhar fama como dramaturgo. Mesmo depois de ter se tornado o maior incluído, um escritor de sucesso comercial e de crítica, Williams nunca perdeu a sua identidade de excluído, de boêmio, o que geralmente não é visto como algo político, mas sim como um estilo de vida ou uma estética. No entanto, para Williams, os limites da boemia estendem-se muito além do mundo da arte para os não conformistas, onde quer que residam; desde os membros abastados do solitário clube do livro de Alma em *Summer and smoke* (*O verão e a fumaça*), à liberdade sexual de inúmeras personagens femininas de Williams, aos habitantes empobrecidos da pensão em *Vieux Carré*, Williams frequentemente retrata um tipo de moralidade e honra nos personagens do boêmio e do forasteiro, algo nem sempre encontrado na sociedade mentirosa que os oprime. Williams tem sido frequentemente comparado ao dramaturgo Arthur Miller, que se acredita ter

escrito peças políticas de forma mais visível. Tampouco foi político o suficiente para o crítico Robert Brustein, que considerou o trabalho de ambos “desnecessariamente ambíguo” e os repreendeu em 1960 por escreverem peças alegóricas que não eram “um confronto direto da vida estadunidense” (Brustein, 1960, p. 4).

Quando *Camino Real* (*Caminho Real*) estreou na Broadway em 1953, alguns críticos consideraram as ideias políticas e sociais transmitidas na experiência fantasmagórica de Williams óbvias e nada sutis – “muito contundentes” (Clurman, 1953, p. 293-294). A peça é uma extensa parábola cômica que mistura fantasia com tipos de personagens reconhecíveis (vigaristas, mendigos, pequenos burgueses, burocratas ameaçadores) e figuras conhecidas da literatura e da história (Dama das Camélias, Lord Byron) em um submundo expressionista quase desprovido de decência, coragem ou honra. *Camino Real* gira em torno da chegada a esse mundo sombrio de um soldado estadunidense trapalhão com o nome icônico de Kilroy, que é, em sua essência, um inocente; Kilroy literalmente tem um coração de ouro (que mais tarde é removido cirurgicamente e jogado como uma bola de futebol) e se aproveitam dele por causa de sua profunda ingenuidade. No final da peça, sua generosidade e o instinto de permanecer fiel a si mesmo – ele sai do Caminho Real com Dom Quixote quando se aventuram num deserto intransponível – salvam-no de um mundo catastrófico e desonroso. A narrativa de Williams é uma metáfora sobre o que ele via como uma crise espiritual e moral nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial, em meados do século XX.

Quando Kilroy diz a uma vigarista chamada The Gipsy (Cigana) que ele não sabe o que ela quer dizer quando fala “A humanidade é apenas uma obra em andamento”, ela responde: “Quem sabe? O Caminho Real é um jornal engraçado lido de trás pra frente!” (Williams, 2008a, p. 84). O rufar de imagens e ideias em *Camino Real*, mesmo quando satírico, refere-se à era da ansiedade à sombra da bomba atômica:

Alto-falante da Cigana: Você está perplexo com alguma coisa? Você está cansado e confuso? Você está com febre? [*Kilroy procura a origem da voz.*] Você se sente espiritualmente despreparado para a era da explosão dos átomos? Você desconfia dos jornais? Você suspeita dos governos? Você chegou a um ponto do Caminho Real onde as paredes convergem não à distância, mas bem na frente do seu nariz? Mais progresso parece impossível para você? Você tem medo de alguma coisa? Medo do seu batimento cardíaco? Ou dos olhos de estranhos! Medo de respirar? Medo de não respirar? Você gostaria que as coisas pudessem ser diretas e simples novamente como eram na sua infância? Você gostaria de voltar ao jardim de infância? (Williams, 2008a, p. 25).



Houve uma reação crítica contra *Camino Real* em sua produção comercial original, tanto por sua experimentação, divergindo dramaticamente de outros trabalhos de Williams, quanto por suas reverberações sociais, que não eram bem-vindas durante a era McCarthy.

Uma peça de Williams que compartilha essa abordagem mítica do empobrecimento espiritual dos Estados Unidos é *The Red Devil battery sign* (*O letreiro das baterias Diabo Vermelho*), que estreou em 1975 em Boston, onde encerrou temporada antes de chegar à Broadway, e em versões revisadas em Londres e Viena em 1977. No entanto, *Red Devil* também é representativa de várias peças posteriores de Williams porque expressa o que antes era apenas uma crise moral e espiritual, agora figura um reino de crescente perigo distópico e apocalíptico. É a história de um célebre líder de banda Mariachi chamado King (Rei) que se envolve com uma personagem conhecida apenas como Woman Downtown (Mulher do Centro da Cidade), filha de um político desonesto do Texas, que foi submetida à terapia de eletrochoque por seu marido que é presidente de um sinistro conglomerado internacional, a Companhia de Baterias Diabo Vermelho. A Mulher é um ser selvagem que sobrevive à prisão do controle corporativo/governamental de seu marido e ao deserto que cerca a mítica Dallas, onde a peça se passa, e pode comungar com os “Wolf Boys” (“Meninos Lobo”), uma gangue saqueadora formada por jovens sem teto que vive uma vida selvagem e predatória no deserto. Williams descreveu *Red Devil* como “um ataque às delinquências morais dos Estados Unidos. Acho que todas as minhas peças tiveram – pelo menos subliminarmente – muito conteúdo social” (Berkvist, 1975, p. 1, 4-5). Mais tarde, numa entrevista em Viena, ele disse que a peça era “Uma parábola de um mundo corrompido e corroído pela civilização” (Kahn, 1977, p. 363). Uma latência de medo e paranoia permeiam a história – fica implícito que a mesma conspiração corporativa que controla o governo estava por trás do assassinato de John F. Kennedy, embora nunca seja afirmado diretamente.

Um dos exemplos mais oportunos de política em uma peça de Williams, embora indireta, envolve o personagem Boss Finley em *Sweet bird of youth* (*Doce pássaro da juventude*), que estreou na Broadway em 1959. A ideia começou em uma peça anterior, que Williams havia abandonado, sobre o governador da Louisiana, Huey P. Long, intitulada *The big time operators* (*Os grandes operadores*). O político corrupto da Flórida e segregacionista Boss Finley<sup>11</sup> em *Sweet bird* é um racista declarado que usa a violência para

---

<sup>11</sup> Nunca é dito na peça qual é o cargo político de Finley ou para qual ele está concorrendo. É possível que ele seja senador, provavelmente seja o presidente do Partido Democrata, e certamente tem ambições

suprimir o voto negro e atrair seus seguidores brancos. Boss Finley continuamente culpa a “imprensa radical do Norte” e aqui aborda os rumores de que sua filha ficou estéril devido a doenças venéreas:

Te olhando, toda vestida de branco como uma virgem, ninguém se atreveria a falar ou acreditar nas histórias horríveis sobre você. Confio muito nesta campanha para atrair jovens eleitores para a cruzada que estou liderando. Sou tudo o que existe entre o Sul e os dias negros da Reconstrução. E você e Tom Junior vão ficar ao meu lado no imponente salão de baile com lustres, como exemplos brilhantes da juventude branca do Sul – em perigo (Williams, 2008b, p. 54).

Boss Finley refere-se então à tomada de medidas violentas para preservar “o puro sangue branco do Sul”. O contexto político de *Sweet bird* não poderia ter sido mais relevante para aquele momento da história, para o enredo ou para a trágica representação de Williams do lado obscuro do sonho americano. A peça estreou em meio a um ponto de inflexão no Movimento dos Direitos Civis: após o assassinato de Emmett Till, a resistência de Rosa Parks e a bravura de Os Nove de Little Rock, e pouco antes dos Protestos da Lanchonete de Greensboro, dos Viajantes da Liberdade e da Marcha em Washington. No entanto, os críticos não conseguiram validar o uso consistente que Williams fez da política estadunidense como contexto para as suas peças, talvez, como se queixou Brustein, porque os seus enredos não envolviam eventos históricos nem adotavam um ponto de vista partidário, ou porque os seus elementos políticos foram ofuscados por suas representações poéticas do sofrimento humano.

A abordagem indireta permaneceu verdadeira no trabalho de Williams depois de *Stairs to the roof*. Para Williams, ambiguidade significava complexidade, a antítese do melodrama ou do *agitprop*: “[A] coisa que sempre insisti na minha escrita – que sempre senti que precisava ser dita repetidamente – é que as relações humanas são terrivelmente ambíguas. Se você escreve um personagem que não é ambíguo, você está escrevendo um personagem falso, não um verdadeiro” (Devlin, 1986, p. 128-129). Numa entrevista de 1967, perguntaram a Williams se alguma vez escreveu diretamente sobre os negros estadunidenses e a luta pelos direitos civis ou sobre a Guerra Americana no Vietnã. Williams respondeu: “Não sou um escritor direto, sou sempre um escritor oblíquo, se conseguir; quero ser alusivo, não quero ser uma daquelas pessoas que acerta em cheio o tempo todo” (Devlin, 1986, p. 98).

---

presidenciais.

Outra articulação dessa abordagem é encontrada em uma carta de 1947 a Elia Kazan sobre a natureza dos personagens e seus relacionamentos em *A streetcar named Desire*: “Não existem pessoas ‘boas’ ou ‘más’. Alguns são um pouco melhores ou um pouco piores, mas todos são ativados mais por mal-entendidos do que por malícia. Uma cegueira para o que se passa nos corações uns dos outros” (Williams, 2004, p. 95). Este compromisso com a ambiguidade por parte de Williams é essencialmente um compromisso com a profundidade, que para ele era a antítese da polêmica ou de uma mensagem política autoritária no drama: “Quando você começa a organizar a ação de uma peça para marcar um certo ponto, a fidelidade à vida pode sofrer” (Williams, 2004, p. 96). Essa complexidade é uma marca registrada do trabalho e dos personagens de Williams; é o que os torna trágicos quando são trágicos, e é o que os torna hilários quando são engraçados. Há também exemplos, em rascunhos manuscritos, em que se pode ver onde Williams escreveu sobre políticas específicas em seus roteiros e depois se afastou delas.

Em uma peça em um ato de 1971 intitulada *Green eyes (Olhos verdes)*, o soldado estadunidense “Boy” (“Garoto”), em licença do serviço, e sua noiva, a “Girl” (“Garota”), estão em Nova Orleans em lua de mel, que se torna um campo de batalha de ciúme, impotência e controle em sua primeira manhã – a natureza transacional de seu relacionamento torna-se brutal. O soldado refere-se à guerra que estava sendo travada em um lugar chamado Waakow, onde o Garoto recebeu “ordens para abater mulheres e crianças que gritavam, e eu fiz isso, eu consegui!” (Williams, 2008c, p. 155). Este último é uma alusão à ordem do tenente William Calley de assassinar centenas de homens, mulheres e crianças vietnamitas inocentes no que ficou conhecido como o Massacre de My Lai. Waakow é uma gíria usada por soldados estadunidenses para descrever sua experiência no Vietnã. Em um rascunho manuscrito da peça pode-se encontrar a palavra “Vietnã” digitada com Xs e substituída pela palavra “Waakow” ao lado. Se Williams tivesse identificado corretamente o país ou mencionado o massacre de My Lai, então a peça correria o risco de se tornar uma peça de guerra ou “uma peça sobre o Vietnã”, em vez de uma peça sobre a natureza transacional das relações humanas. A complexidade do que está acontecendo entre a Garota e o Garoto poderia ficar perdida na política, mas em vez disso Williams apenas evoca o que é necessário para contextualizar a narrativa.

A última peça longa de Williams, *A house not meant to stand (Uma casa que não se sustenta)*, se passa em uma casa em ruínas em Pascagoula, Mississippi, e retrata os estágios

finais de degradação e colapso de uma família. Foi originalmente produzida em três versões sucessivas em 1980, 1981 e 1982 no Teatro Goodman em Chicago. Nas versões preliminares da peça, os medos obsessivos do pai sobre a possibilidade de uma guerra nuclear são articulados de forma bastante específica, mencionando até Ronald Reagan, que era presidente na época, enquanto na versão final de 1982, as suas preocupações sobre um confronto global apocalíptico são mais gerais, como parte do contexto. Nas versões preliminares, as preocupações da mãe sobre o tratamento dispensado ao filho mais velho, que acaba de falecer, levaram-na a falar dos maus tratos aos homossexuais nos Estados Unidos, mas essas linhas foram cortadas da versão final de 1982. Em ambos os casos, a especificidade dessas questões políticas poderia desviar o foco do colapso da casa e da família como a metáfora mais ampla de Williams sobre o colapso dos Estados Unidos. Mais uma vez, ele não queria acertar em cheio.

Além da brilhante sátira política em *The municipal abattoir* (*O matadouro municipal*), peça em um ato do final dos anos 1960, outras peças publicadas de Williams que incluem um contexto político um pouco mais aberto são *Me, Vashya* (*Eu, Vashya*), *Thank you, kind spirit* (*Obrigada, bom espírito*), *Honor the living* (*Honrar os vivos*), *Escape* (*Fuga*), *Mister Paradise*, *This is the peaceable kingdom* (*Este é o reino da paz*), *The demolition downtown* (*A demolição do Centro da cidade*), *Now the cats with jeweled claws* (*Agora é a vez das gatas com suas garras de brilhantes*), *Once in a lifetime* (*Uma vez na vida*), *The chalky white substance* (*A substância branca do calcário*) e *Tiger Tail* (*O rabo do tigre*). E, no entanto, não existe uma peça de Williams em que a política não apareça de alguma forma.

Em 2007, o poeta e dramaturgo Amiri Baraka deu uma palestra no Festival de Teatro Tennessee Williams de Provincetown. Baraka explicou que conheceu Williams por meio das versões cinematográficas das peças, não das peças em si, e que quando assistiu aos filmes pela primeira vez na década de 1950, sentiu que Williams estava falando diretamente com ele, que ele estava incluído na conversa. Ele se viu nas histórias e entendeu que, como homem negro, era um dos excluídos, forasteiros, um dos fugitivos que Williams retratava.

Amiri Baraka resumiu mais tarde a compreensão limitada da política que está na raiz do ceticismo sobre o profundo nível de consciência política de Williams:

Dizer que o trabalho de Tennessee Williams é apolítico é ignorar o que é política - ou mentir. É muito parecido com o desesperado curador de arte do Museu de Arte Moderna que afirmou que seu memorial ao grande pintor afro-estadunidense Jacob Lawrence não era político, que aqueles

painéis de Toussaint L'Ouverture, Nat Turner, Harriet Tubman e John Brown eram apenas massas de cor no espaço artificial. Isto é para tornar o formalismo uma fraude sombria. O mesmo se aplica a Williams, os críticos que defenderiam ideias tão ridículas acreditam que a política se refere apenas à adesão a um partido político ou ao proselitismo em direção a plataformas específicas de reforma ou reação (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; DEMIRCIOGLU, 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](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 Mummies 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.

Tradução submetida em: 05 jun. 2024

Tradução aceita em: 18 jul. 2024



## Tennessee Williams y Erwin Piscator: influencias, divergencias y la colaboración en el Dramatic Workshop<sup>1</sup>

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

Fernando Bustamante<sup>2</sup>

Luis Marcio Arnaut (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13741323

#### Resumen

A principios de la década de 1940, Tennessee Williams pasó por una experiencia de aprendizaje y trabajo en el Dramatic Workshop, una escuela teatral dirigida por el exponente del teatro político Erwin Piscator en Nueva York. El artículo pretende explorar brevemente la relación y los debates entre los dos artistas y, a partir del proyecto de puesta en escena no realizada de *Batalla de ángeles* en el Studio Theatre asociado al Dramatic Workshop y del análisis de los procedimientos estilísticos derivados del teatro épico en *El zoo de cristal*, reflexionar sobre las influencias del pensamiento y la práctica teatral de Piscator en Williams, así como la forma en que estas son apropiadas y resignificadas por él.

**Palabras clave:** Teatro épico; Teatro plástico; *Battle of angels*; *The glass menagerie*; Dramaturgia estadounidense.

#### 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 resignificadas por este.

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

---

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente en portugués en esta revista (v. 7, n. 2, 2023), con el título en portugués proporcionado en esta página. Disponible en:  
<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2031>.  
Consultado el: 13 de agosto 2024.

<sup>2</sup> Graduado en Letras por la USP, realizó una investigación de maestría sobre la obra de John Reed y un doctorado sobre la obra de Erwin Piscator, ambos en el Programa de Posgrado en Estudios Lingüísticos y Literarios en Inglés de la FFLCH-USP. Correo electrónico: bustamantefer@gmail.com.

<sup>3</sup> Actor, traductor e investigador de Tennessee Williams. Tradujo los textos de Williams para los espectáculos *Ángel de piedra* (2022-23, dirigida por Nelson Baskerville) y *¿Por qué Desdemona amaba al moro?* (2024, dirigida por Noémí Marinho), con David Medeiros. Dramaturgista y consultor de la obra de Williams para Cia. Triptal (espectáculo *Infierno-Un interludio expresionista*, 2019-20) y Cia. Filhos do Doutor Alfredo (espectáculo *Ensayo Tennessee*, 2024). Correo electrónico: lmarcio@usp.br.



## El sentido del arte y las primeras influencias políticas y no realistas

Tennessee Williams, uno de los dramaturgos más aclamados de nuestra época, y Erwin Piscator, precursor del teatro político y épico, son dos de los nombres más relevantes para el teatro mundial en el siglo XX. Sus caminos se cruzaron durante el exilio estadounidense de Piscator, quien, huyendo del gobierno nazi en su país natal, inicialmente migró a la URSS en 1931, de donde escapó en 1936 para evadir las persecuciones del estalinismo a los artistas, luego se trasladó a Francia y finalmente a Estados Unidos en 1939, donde residió hasta su retorno a Alemania Occidental en 1951, huyendo de la caza de comunistas, particularmente a través del Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso de los EE.UU.

Durante su estadía en los EE.UU., Piscator dirigió el Dramatic Workshop y su Studio Theatre, una escuela y teatro profesional asociados a la New School for Social Research hasta 1949, año en que se independizaron. Fue allí donde Tennessee Williams conoció a Piscator, habiendo sido seleccionado para una beca en los Seminarios de Dramaturgia dirigidos por John Gassner y Theresa Helburn.

En ese momento, Williams ya llevaba varios años dedicado a la dramaturgia y estaba decidido a perseguirla como una carrera, siguiendo el modelo del teatro profesional estadounidense (ya tenía, por ejemplo, una agente, Audrey Wood, desde 1939). En 1937-38 participó en el programa de escritura dramática en la Universidad de Iowa dirigido por E. C. Mabie, un veterano del Federal Theatre Project,<sup>4</sup> quien introdujo en Iowa las formas de teatro político del proyecto gubernamental liderado por Hallie Flanagan, como los *agitprops* y los Living Newspapers. Durante este curso, Williams escribió una dramatización de un acto para uno de los Living Newspapers llamada *¡Pare de comer!*, que abordaba una huelga de hambre de presos. La obra se basó en el episodio de la huelga en la prisión de Statesville, Illinois, en protesta por la reducción de las libertades condicionales de 1.300 a 240 (Murphy, 2014, p. 20).

En el período inicial de su producción, una parte considerable de las obras de Tennessee Williams tenía un fuerte contenido social, como *Velas al sol*, de 1937, sobre una huelga de mineros de carbón; *O tipo fugitivo* (*Almas en fuga*, na traducción brasileña de su

---

<sup>4</sup> El programa fue una iniciativa del *New Deal* del gobierno de Roosevelt y representó la mayor iniciativa de financiamiento público teatral hasta la fecha en la historia de los EE.UU. Fue cerrado en 1939 después de presiones de la HUAC, que acusaba al programa de ser “comunista” debido a sus temas e inspiraciones estéticas afiliadas a la izquierda. El propio Williams intentó ingresar en el programa (Costa, 2001, p. 133).

adaptación cinematográfica), del mismo año, sobre los habitantes de un decadente hotel urbano; y *No sobre ruiseñores*, del año siguiente, que abordaba los abusos del sistema penitenciario (una elaboración basada en *¡Pare de comer!*). Todas estas obras fueron escritas para ser representadas por los Mumpers [Mascaritas] de Saint Louis, bajo la dirección de Willard Holland (Murphy, 2014, p. 9). Estas temáticas políticas podrían haber acercado a Williams y Piscator, ya que este último veía en el teatro un medio para la educación política del público, y toda su elaboración teatral desde la década de 1920 en Alemania tenía un propósito político activo. En palabras de Piscator: “Nuestro arte surgió de la conciencia de lo real con la voluntad de destruir esa realidad. Fundamos el teatro político (no por amor a la política, precisamente) para contribuir, en la medida de lo posible, a la gran lucha por la nueva configuración de nuestro mundo” (Piscator, 2013, p. 89).

Sin embargo, el impulso hacia una dramaturgia con un fuerte énfasis político se había desvanecido en la escritura de Williams junto con los años 1930, un momento histórico en el que la militancia política y la renovación teatral habían caminado juntas en los Estados Unidos. En una carta a Piscator del 13 de agosto de 1942, escrita en un momento de gran aprensión mientras enfrentaba dificultades financieras y había enviado a su agente una comedia con la esperanza vana de obtener algo de dinero, el autor especula sobre el propósito del arte en un sentido muy diferente:

Es una especie de último y desesperado lanzamiento de los dados literarios hacia Broadway, y entonces espero que algo suceda y creo una religión de la simple perseverancia. Esto, Sr. Piscator, es lo que llamo la religión del hombre pobre (o artista) - ¡La Simple Perseverancia! No es el *opio* del pueblo, es su *pan* y su *vino*.<sup>5</sup> Es de lo que viven, las pobres y condenadas ovejas, y no lo *saben*. (¡) Esa gran explosión estruendosa, la *guerra* - me pregunto si no empujará demasiado la perseverancia - y obligará al rebaño humano a buscar una nueva religión que sea más gratificante! ¿Qué estamos haciendo, nosotros, las personas que juntamos palabras, que proyectamos nuestras sombras en los escenarios, sino intentar crear un nuevo y sólido mito - o *fe* - o *religión* - en lugar de este seco y *sin fruto* de ‘simple perseverancia’? (Williams, 2000, p. 393, énfasis añadido por el autor).

Irónicamente, Piscator veía su teatro político como una herencia impresa por el fuego de la Primera Guerra Mundial, durante la cual había servido en el frente. Sin

---

<sup>5</sup> Aquí Williams hace referencia al célebre pasaje de Marx: “La miseria *religiosa* constituye al mismo tiempo la *expresión* de la miseria real y el *protesto* contra la miseria real. La religión es el suspiro de la criatura oprimida, el alma de un mundo sin corazón, así como el espíritu de situaciones embrutecidas. Ella es el *opio* del Pueblo” (Marx, 2010, p. 145, énfasis añadido por el autor), un tema que probablemente figuró en sus diálogos con Piscator.

embargo, las diferencias entre ambos no impidieron que la relación entre Williams y Piscator dejara una marca indeleble en el joven autor. ¿De qué manera entonces el veterano del teatro épico y político influiría en el dramaturgo que buscaba un espacio vital para establecer su teatro?

### **El Dramatic Workshop: del seminario de dramaturgia a la influencia en *The glass menagerie*<sup>6</sup> (*El zoo de cristal*)**

La cuestión de las influencias que están impresas en la obra de un autor siempre es un tema espinoso, dado que documentos y relatos pueden brindarnos pistas y evidencias para corroborar análisis, pero siempre hay un margen para la especulación. En el caso de la influencia que Erwin Piscator puede haber ejercido sobre Tennessee Williams, en particular en el momento en que este se encontraba al borde de la fama, hay indicios reveladores que, sin embargo, muchas veces sufren una apreciación injusta por parte de los investigadores. Es el caso, por ejemplo, del artículo *Plastic theatre and selective realism of Tennessee Williams* (Teatro plástico y el realismo selectivo de Tennessee Williams), de Nudžejma Durmišević, en el que todas las marcas de elementos épicos que se detectan en la obra de Williams son atribuidas a la influencia de Bertolt Brecht, y no de Piscator, a quien el artículo se refiere como “primordialmente un expressionista” (Durmišević, 2018, p. 104).<sup>7</sup> O también en la obra de Brenda Murphy (2014, p. 37), que cita el seminario de Gassner y Helburn relacionándolo únicamente a la New School for Social Research, sin referencia alguna al Dramatic Workshop o a Piscator. El encubrimiento de la importancia de Piscator para la elaboración del teatro épico bajo la sombra de Brecht es frecuente, pero particularmente llamativo en el caso de obras que tratan de Tennessee Williams, alguien que trabajó directamente con Piscator, pero nunca con Brecht.

En una carta escrita a David Staub en 1948, Gassner afirma creer que la beca para el seminario de dramaturgia fue concedida a Williams en 1941. Allí, habiendo llamado la

<sup>6</sup> En portugués encontramos traducciones con los siguientes títulos: *À margem da vida* (*A la orilla de la vida*), *Algemas de cristal* (*Grilletes de cristal*) o *O zoológico de vidro* (*El zoo de cristal*).

<sup>7</sup> (“primarily an expressionist”). La confusión de la autora respecto a que Piscator era “primordialmente un expressionista” puede derivar de la elección de autores expressionistas como Ernst Toller para las puestas en escena del director. Sin embargo, él siempre fue el primero en decir que tales textos presentaban inadecuaciones en relación con su concepción épica, y por eso hacía cambios sustanciales en estos. Su apreciación del expressionismo puede verse, por ejemplo, en este fragmento escrito en 1966: “Los expressionistas habían superado el romanticismo tardío y el naturalismo, pero no lograron desprenderse completamente de ellos. [...] Fue el mayor obstáculo para el teatro épico-político, con sus patéticas generalizaciones no comprometidas y su inevitable imprecisión: toda la creación dramática de Toller sirve de ejemplo de esa lucha contra sí mismo” (Piscator, 2013, p. 293).

atención de los dos profesores, ambos ligados al Theater Guild (Guilda Teatral), la obra *Batalla de ángeles* fue llevada al grupo, que decidió producirla. Sin embargo, Gerhart Probst llama la atención sobre el hecho de que el propio Williams, en el prefacio de la edición en libro de *Orfeo desciende* y *Batalla de ángeles*, afirma que había escrito la obra ya en 1939, en Saint Louis (el año anterior a la inauguración del Dramatic Workshop). Probst sugiere la posibilidad de que una versión reformulada de la obra haya sido discutida en el Dramatic Workshop con miras a su producción en el Studio Theatre (Probst, 1991, p. 78-79). Richard Kramer, por su parte, afirma que la participación de Williams en los seminarios de dramaturgia se dio en 1940, y que la producción comercial de *Batalla de ángeles* en Boston fue consecuencia de su contacto con Gassner y Helburn, tal como se afirma en la carta de Gassner (Kramer, 2002, p. 4). Esta versión es confirmada por las propias cartas de Williams, quien en marzo de 1940 escribe a su madre afirmando que “El Theatre Guild manifestó un interés súbito e inesperado en mi nueva obra” y que Gassner estaba “tremendamente entusiasmado con ella”, afirmando que era “la mejor obra que había leído en un año” y que tenía la intención de producirla en otoño si los otros dos lectores la aprobaban (Williams, 2000, p. 240). Y, al mes siguiente, relata en otra carta: “La Guilda se reunió en la clase esta tarde, la obra fue minuciosamente disecada y se sugirieron muchos cambios” (Williams, 2000, p. 241).

La temporada de la obra en Boston fue considerada un fracaso, estando en cartel entre el 30 de diciembre de 1940 y el 11 de enero de 1941, y no llegando a los escenarios de Nueva York. La versión revisada por el autor, que iba a ser representada, no fue aprobada por el grupo. Posteriormente, en 1942, Piscator y Williams discutieron la posibilidad de una puesta en escena en el Studio Theatre del Dramatic Workshop en medio de una difícil situación financiera durante la cual una solicitud de beca hecha por Williams fue rechazada por la institución. Piscator, entonces, ofreció un trabajo a Williams en publicidad en el Studio Theatre, pero terminó retirando la propuesta por “no haber recibido noticias” de Williams. Sin embargo, afirmó estar buscando un financista privado para una beca (Williams, 2000, p. 394).

La discusión sobre los planes de puesta en escena de *Batalla de ángeles* en el Studio Theatre, de la cual nos quedan pocos fragmentos, es emblemática respecto a las diferencias irreconciliables entre las concepciones de Piscator y Williams. En dos cartas de febrero de 1942, Williams se refiere a una nueva escena, un interludio que sería insertado entre los

actos II y III de *Batalla de ángeles* y tendría la función de explicar “la transición de Val, el amante, a Val, el evangelista”:

El predicador negro es, obviamente, una aparición más figurativa que real. Él es la ‘verdad que clama en las calles y ningún hombre escucha’. Su aparición marca el punto de inflexión, la ascensión al tercer nivel, y en el Tercer Acto que sigue a ese interludio, puedo culminar con alusiones apropiadas. Nuestros métodos pueden diferir, pero nuestros sentidos son idénticos. Creo que verás que solo hay una diferencia de método, y que todo artista debe mostrar el suyo propio (Williams, 1957, p. vi<sup>8</sup> *apud* Probst, 1991, p. 73).

La otra carta – además de expresar el límite impuesto por el autor a los cambios propuestos por el director – deja claro cuál sería la función de esta escena, como un intento de conciliar las concepciones de Piscator y Williams:

Estoy trabajando en una escena-sueño entre los Actos dos y tres en la que Jonathan West, el predicador negro, aparece a Val, que se había quedado dormido en la tienda, y en una ~~larga~~ y apasionada exhortación, lo impulsa a llevar ‘la antorcha’ para los pueblos oprimidos. Esto se hará en poesía y con un coro cantando al fondo (voces negras), y campanas en la torre de la iglesia. (Voces fuera del escenario)

Creo que si usamos esto, debemos hacerlo sin un prólogo – sería innecesario y cada vez más dudo del valor artístico del prólogo.

Este es *categoricamente* el último y único *gran* cambio que haré en el texto. Saldré del hospital (Deo Volente) el miércoles por la noche o el jueves por la mañana y espero que hayas llegado a tu decisión final para entonces, ya que o me quedaré para una producción teatral definitiva o regresaré al Sur de inmediato – no puedo quedarme más tiempo esperando, y las incertidumbres siempre son muy angustiosas para mí – me desalientan profundamente y drenan mis energías. Si deseas seguir con la selección del elenco mientras estoy en el hospital, puedes hacerlo sin mí. Audrey Wood, mi agente, puede representarme en la selección de los actores ya que es una excelente evaluadora y conoce la obra por una larga experiencia con ella. También podría entrevistar a los actores aquí en St. Luke. Además, tengo completa confianza en tu teatro en tales asuntos (Williams, 2000, p. 372, énfasis del autor).

El cambio introducido por Williams busca responder a las exigencias de Piscator en un sentido épico-político, poniendo en primer plano las cuestiones sociales y sometiendo a los personajes y a la trama a este propósito. La prueba de que el cambio no complacía a Williams es el hecho de que tal escena nunca fue incluida en las publicaciones que hizo de la obra, ni en su versión posterior, *Orfeo descende*. En una carta de julio, Williams relata a Audrey Wood una conversación con Piscator – quizás con un exagerado exacerbado por la

---

<sup>8</sup> WILLIAMS, Tennessee. Preface. In: WILLIAMS, Tennessee. *Orpheus descending and Battle of angels*. New York: New Directions, 1957.

frustración del fracaso de las tratativas – que indica el núcleo del problema:

Él me miró con pesar y dijo: ‘Sr. Williams, usted ha escrito una obra fascista – todos sus personajes están egoístamente persiguiendo sus pequeños objetivos y metas personales en la vida con un implacable desprecio por los males y sufrimientos del mundo que les rodea.’ – ¡un hombre con esa falta de humor no es alguien con quien tratar! (Williams, 2000, p. 387-388).

Sin embargo, como demostraron las conversaciones entre los dos, no se trataba de una diferencia de método con el objetivo de alcanzar un fin idéntico, como afirmó Williams – quizás con la vana esperanza de sensibilizar al director para aceptar cambios por debajo de lo que se le exigía. Para Williams, la atmósfera, el sentimiento y las emociones eran fundamentales; para Piscator, todos los métodos se subordinaban al sentido político, como dejó claro en numerosas ocasiones, como en este pasaje:

Si el teatro tiene algún significado en nuestra época, su propósito debe ser enseñarnos – sobre las relaciones humanas, el comportamiento humano, las capacidades humanas. Es para esta tarea, consciente, sugerente y descriptiva, que el Teatro Épico es más adecuado. Sacrifica la atmósfera, la emoción, la caracterización, la poesía y, sobre todo, la magia por un intercambio mutuo de problemas y experiencias con el público. En otras palabras: el propósito del Teatro Épico es aprender a pensar más que a sentir – moverse sobre la superficie de la corriente en lugar de perderse en ella (Ley-Piscator, 1967, p. 13).

Si para Williams el prólogo debía ser descartado por dudar de su valor artístico, para Piscator era un recurso que traería a la luz un explícito sentido político a la obra. Era con este fin que Piscator insistía con Williams en las modificaciones que pudieran transformar el sentido general de la obra, de la misma manera que había hecho con Ernst Toller y otros autores. Este hábito de remodelar el texto conforme a las exigencias del teatro épico le valió, según él mismo, la fama de ser un masacrador de autores (Piscator, 2013, p. 250).

Piscator afirmaba que “La reelaboración de las obras, por la cual tantas veces fui criticado, no se debía a mi especial sadismo contra los autores, sino a la necesidad de profundizar el lado social, económico y político de esas obras, cuya problemática, en el mejor de los casos, era psicologizante” (Piscator, 2013, p. 95, énfasis del autor). Este pasaje, escrito en 1929, podría referirse a la obra de Williams. La crítica sobre el enfoque de la obra centrado en los objetivos individuales de los personajes, ignorando el mundo que los rodea, refleja esto.



No es de sorprender que Williams y Piscator no llegaran a un entendimiento, y que la producción de *Batalla de ángeles* en el Dramatic Workshop no llegara a realizarse, dejando como remanente testimonial el contrato no firmado del acuerdo (Probst, 1991, p. 109).

El proceso, sin embargo, no fue en vano para Williams: al haber sido asistente de producción de Piscator en la puesta en escena de su adaptación de la novela *Guerra y paz*, de Lev Tolstói, en cartelera del 20 al 31 de marzo de 1942 en el Studio Theatre, Williams aprendió de cerca cómo concebía Piscator una obra. De esta experiencia derivan probablemente las influencias más perceptibles del veterano sobre el joven dramaturgo. Estas serían observables especialmente en el extenso trabajo dramático que Williams llevó a cabo a partir de lo que inicialmente era una obra de un acto titulada *Spinning song* [Canción del huso], según él “una obra motivada por la tragedia de mi hermana” (Murphy, 2014, p. 53). El texto fue intensamente retrabajado, dando lugar a un cuento titulado “Portrait of a girl in glass” (“Retrato de una chica en vidrio”), un guion cinematográfico bajo el nombre *The gentleman caller* (El pretendiente, en traducción libre), que fue presentado por el autor y rechazado por el estudio MGM durante el breve periodo en que Williams fue contratado como guionista, además de la obra en un acto *The pretty trap* (*La bella trampa*), y finalmente convirtiéndose en la obra *El zoo de cristal*, que marcaría la historia del autor como su primer éxito comercial (Murphy, 2014, p. 54).

En una carta a Margo Jones de marzo de 1944, hay un pasaje revelador en el que Williams dice: “reescribí completamente esa cosa nauseabunda que te leí en Pasadena, *The gentleman caller*. Tenía miedo de dejar algo en ese estado, así que lo rehice todo” (Murphy, 2014, p. 55). En octubre, envía una versión casi finalizada del mismo texto, ahora titulado *The fiddle in the wings* (Violines en los bastidores), sobre la cual dice: “Está todo hecho, excepto por la *primera* escena, que es muy complicada, ya que debe establecer todas las convenciones no realistas usadas en la obra - yo la llamo ‘una obra con música’” (Murphy, 2014, p. 55, énfasis del autor).

No sería posible hacer aquí un análisis detallado de este tortuoso proceso de elaboración que llevó años (“fue un *infierno* escribirla!”, dijo a Wood), pero la consideración sobre la transformación de una “cosa nauseabunda” a una obra con “convenciones no realistas” es un fuerte indicativo de la influencia de Piscator que sería perceptible en la versión final del texto.



Las notas del autor para la producción que preceden al texto de *El zoo de cristal* tienen el valor de un manifiesto, en el cual Williams no solo hace indicaciones sobre la producción de la obra, sino que reflexiona sobre las concepciones que había desarrollado con relación al teatro y a la representación:

Estas observaciones no son solo un prefacio para esta obra en particular. Están relacionadas con la concepción de un teatro nuevo, plástico, que debe ocupar el lugar del agotado teatro de convenciones realistas si quiere recuperar su vitalidad como parte de nuestra cultura (Williams, 199, p. xix).

Así, Williams se coloca en una posición antagónica al realismo que hegemonizaba la tradición teatral estadounidense. Habiendo participado en experiencias de Living Newspapers, parte del arsenal del teatro de *agitprop* que prevaleció en el teatro obrero y de izquierda de la década precedente, el autor ya tenía alguna experiencia con formas teatrales que extrapolaban los límites del realismo.

Es cierto que Williams llega a justificar la ruptura de tales convenciones a partir del hecho de que la obra estaba centrada en recuerdos: “Siendo una ‘obra de memorias’, *El zoo de cristal* puede ser presentada con una inusual libertad en relación con las convenciones” (Williams, 1999, p. xix). Sin embargo, también sostiene la extrapolación de tales convenciones a partir de la idea de una búsqueda de autenticidad:

El expresionismo y todas las demás técnicas no convencionales en el drama tienen solo un objetivo válido, y este es una aproximación mayor a la verdad. Cuando una obra emplea técnicas no convencionales no está, o ciertamente no debería estar, tratando de escapar de su responsabilidad de lidiar con la realidad, o de interpretar la experiencia, sino que está efectivamente tratando, o debería estar, de encontrar una mayor aproximación, una expresión más vívida y penetrante de las cosas tal como son (Williams, 1999, p. xix).

Este pasaje presenta una inmensa semejanza con las consideraciones de Piscator sobre la técnica, tal como en este texto de 1928:

Nuestro punto de partida es precisamente esa realidad excesivamente real y utilizamos todos los recursos posibles para expresarla. ¿Qué son para nosotros el cine, los escenarios móviles, las máquinas o el aceite lubricante? Son solo recursos. Nuestra meta se sitúa en la realidad (Piscator, 2013, p. 89).

Sin embargo, si hay una aproximación entre ambos con respecto a la idea de que las técnicas más diversas deben ser empleadas con el objetivo de aproximarse a la verdad o

realidad, sin duda hay una distinción en relación con lo que tales términos significan. Para Piscator, se trata de la realidad social, económica, política; para Williams, la verdad remite a la subjetividad de los personajes, a una realidad emotiva ligada a las percepciones personales de Laura, Amanda, Tom y Jim, los personajes que buscan lidiar con la situación concreta mediada por sus propios deseos, angustias, miedos y sueños.

Para poder expresar tales verdades subjetivas, Williams se vale del aprendizaje con Piscator, buscando emplear las mismas técnicas que el director utilizaba para enfatizar los aspectos económicos, históricos y sociales, pero con la finalidad narrativa de resaltar aspectos de atmósfera y subjetividad. La función épica, en el sentido de narrativa, es apropiada para esta finalidad, haciendo que la calidad dramática (dialógica) de la obra sea disminuida o transformada a partir de la conducción propuesta por las técnicas empleadas en un ámbito que extrapola “la obra estrictamente realista, con su auténtica nevera y sus auténticos cubos de hielo” (Williams, 1999, p. xix). Para Williams, en este tipo de obra, “sus personajes que hablan exactamente como su público hablan corresponden al escenario académico y poseen la misma virtud de la exactitud fotográfica”, una exactitud estéril, ya que:

la verdad, la vida o la realidad son algo orgánico que la imaginación poética puede representar o sugerir, en su esencia, solo a través de la transformación, mediante el cambio en otras formas que no aquellas que estaban meramente presentes en apariencia (Williams, 1999, p. xix).

Con tal propósito, el autor utiliza recursos característicos del teatro épico, tales como la estructuración de la obra en escenas episódicas en lugar de actos con unidad de tiempo y acción; la introducción de un personaje-narrador; el uso de la proyección de imágenes y subtítulos; la iluminación con función narrativa. En relación con el dispositivo de pantalla (*screen device*), Williams advierte que es la única diferencia importante entre el original y la versión escenificada de la obra, por opción del director Eddie Dowling, quien decidió no utilizar la pantalla. Aunque Williams afirma “no lamentar la omisión de ese aparato en la actual producción de Broadway” (1999, p. xx), discurre sobre su función en las notas, apuntando en primer lugar a un papel estructurante de la obra:

En una obra episódica, como esta, la estructura básica o línea narrativa puede parecer oscurecida en relación con el público. El efecto puede parecer más fragmentario que estructural. Esto puede ser menos culpa de la obra que de una falta de atención del público. La leyenda o imagen en la pantalla reforzarán el efecto de lo que es meramente aludido en la escritura

y permitirán que el punto principal sea presentado de forma más simple y ligera que si la responsabilidad entera recayera sobre el texto hablado (Williams, 1999, p. xx).

Se le atribuye, por lo tanto, un papel narrativo, que comenta la acción y guía la mirada del público; la diferencia entre el papel atribuido por Williams y aquel que era empleado por Piscator es que, en el caso de este, el papel narrativo atribuido a la proyección era el de extrapolar la situación en escena, incluyendo contextos históricos y sociales en el ámbito representativo, los cuales confieren un sentido mayor a partir del cual entender la situación dramática. Williams presenta otra función para las proyecciones que se refieren directamente al aspecto sensible, y no narrativo: “Además de ese valor estructural, creo que la pantalla tendrá un definitivo atractivo emocional, menos definible pero tan importante como” (Williams, 1999, p. xx).

En relación con la música, también comentada por el autor en sus notas, tiene un papel más destacadamente emotivo, en consonancia con el ambiente nostálgico de la obra. Pero también le atribuye un elemento cohesivo, de estructuración, de forma semejante a lo que atribuye a las proyecciones:

[...] es la música más ligera y delicada del mundo, y quizás la más triste. [...] Sirve como un hilo de conexión y alusión entre el narrador, con su punto separado en espacio y tiempo, y el asunto de su historia. Entre cada episodio regresa, como referencia a la emoción, la nostalgia, que es la condición primaria de la obra (Williams, 1999, p. xxi).

El mismo tipo de combinación de funciones puede verificarse en los comentarios sobre la iluminación: en parte, cumple la función de crear una ambientación (aunque no realista, aproximándose a una perspectiva expresionista): “Acompañando la atmósfera de la memoria, el escenario está oscuro”; o aún: “La luz sobre Laura debe ser distinta de las demás, presentando una claridad inmaculada peculiar, como la luz utilizada en pinturas antiguas de santas femeninas o madonas”, y la compara con la iluminación a ser empleada en las pinturas del pintor El Greco (Williams, 1999, pp. xx-xxi).

Sin embargo, esta también presenta una función claramente narrativa, de yuxtaposición y montaje, remitiendo a la función épica de la iluminación: “Puntos de luz están enfocados en áreas o actores seleccionados, a veces en oposición a lo que es el centro aparente” (Williams, 1999, p. xx). Un ejemplo de este tipo de función narrativa de la luz ocurre cuando Tom dice, en la escena 4: “Sabes que no se necesita mucha inteligencia para

meterse en un ataúd clavado, Laura. Pero, ¿quién diablos ha conseguido salir de uno sin quitar un solo clavo?”, y en ese momento la luz incide sobre el retrato del padre que abandonó el hogar, dando una respuesta a la pregunta (Williams, 1999, pp. 27-28).

Y, finalmente, Tom, el personaje que también es narrador, además de representar un elemento típico del teatro épico de Piscator, tiene notable semejanza con el mismo tipo de narrador empleado en la puesta en escena de *Guerra y paz* en la que Williams participó en 1942: Pierre Bezukhov también es, en la adaptación escrita por Piscator y Alfred Neumann, un personaje-narrador que interrumpe escenas para dirigirse al público. Williams no se refiere a él en las notas, sino en la primera acotación de la obra, afirmando que “El narrador es francamente una convención de la obra. Toma cualquier licencia en relación con las convenciones dramáticas que sea conveniente a sus propósitos” (Williams, 1999, p. 4).

Ya en su primera intervención, el narrador afirma que traerá al espectador “la verdad en el agradable disfraz de ilusión”, y presenta el “fondo social de la obra” mencionando la guerra civil en España, el bombardeo de la ciudad de Guernica y protestas y revueltas en ciudades como Chicago, Cleveland y Saint Louis. (Williams, 1999, p. 5). Esta sucinta presentación de un contexto social y político remite inmediatamente al uso que Piscator haría de un narrador, sin embargo, es algo accesorio en el ámbito de la obra, no cumpliendo ningún papel propio en la trama, sirviendo predominantemente para mostrar que la acción se sitúa en un tiempo pasado. Si para Piscator la trama que involucra a los personajes es una forma de ilustrar y problematizar las cuestiones sociales, en la obra de Williams el enfoque está en los individuos, siendo este contexto político lo que el narrador ya dijo: un fondo.

Y es el propio narrador quien explica enseguida el propósito de situar la obra en un plano distante de la realidad: “es sentimental, no realista”. Y, remitiéndose al personaje de Jim, el visitante que la familia quisiera unir amorosamente a Laura, afirma:

Él es el personaje más realista de la obra, siendo el emisario de un mundo de realidad del cual hemos estado de alguna manera separados. Pero como tengo una debilidad de poeta por los símbolos, también uso su personaje como un símbolo; él es ese algo que tarda en llegar, pero que siempre esperamos y por lo que vivimos (Williams, 1999, p. 5).

## Teatro no realista en el que “todas las influencias sirvieron para aprender”

Es evidente que, a partir de *El zoo de cristal*, el pensamiento de Williams se vuelve más consistente en abarcar en su escritura factores que trascienden el diálogo dramático y las convenciones realistas, y esta intención se declara en sus notas sobre la producción. Richard Kramer señala cómo la evolución de la concepción teatral del autor en esta dirección comienza a ocurrir en el momento en que estaba en el Dramatic Workshop, después de su participación en los seminarios de dramaturgia y durante su trabajo como asistente en la producción de Piscator de *Guerra y paz* (Kramer, 2002). Entre enero y abril de 1942, las anotaciones en su diario remiten a la idea de un drama escultórico (*sculptural drama*): “lo visualizo como una movilidad reducida en el escenario, la formación de actitudes como estatuas o cuadros, algo que recuerda a un tipo de danza contenida, con movimientos afinados para lo esencial o significativo” (Williams, 1999, p. ix). Kramer ve una línea de continuidad entre estas formulaciones y la noción de teatro plástico (*plastic theatre*) que se presenta en las notas de *El zoo de cristal*: “[...] describe un teatro que es, por definición, expresionista, donde las emociones de la obra se presentan visual o auditivamente en el escenario [...]” (Kramer, 2002).

A pesar de que esta noción expresionista es radicalmente distinta del teatro épico de Piscator, las evidencias indican que la experiencia laboral que tuvo con el director fue un importante estímulo para que pensara en los recursos escénicos disponibles y los movilizara en torno a su propia concepción de un teatro no realista. Kramer, que atribuye la concepción del término “teatro plástico” a la inspiración proveniente del pintor Hans Hofmann, afirma que Williams “[...] ciertamente constituyó el concepto a partir de diversas fuentes a lo largo de sus años de juventud, incluyendo la Universidad de Iowa, el Dramatic Workshop de Piscator en la New School for Social Research y otras influencias” (Kramer, 2002).

Williams selecciona y recurre a elementos y recursos que hacen de su dramaturgia algo muy distinto de lo que sería posible verificar en sus obras ya asimiladas y pasteurizadas por la industria cultural, como las adaptaciones de sus textos a guiones cinematográficos. Como afirma Maria Silvia Betti, el ascenso de Williams al estatus de “una celebridad teatral internacionalmente reconocida” lo empujó a “una vertiginosa rueda de compromisos contractuales en el mercado editorial, en Broadway y en

Hollywood”, lo que amplió el alcance de su trabajo, pero, simultáneamente, “contribuyó decisivamente a difundir la idea de que allí [en el circuito cinematográfico] se encontraba, verdaderamente, el núcleo compositivo de su dramaturgia” (Betti, 2017, p. 214). Ella también apunta que:

El lirismo presente en la obra de Tennessee Williams, generalmente visto como resultado exclusivo de la figuración de los procesos subjetivos de la memoria del individuo, es indisociable de la representación del Sur de los Estados Unidos y de sus cuestiones sociales y económicas. El Sur estadounidense está históricamente impregnado por tensiones y contradicciones acumuladas a lo largo del tiempo y que derivan directamente de las principales transformaciones ligadas a las estructuras de trabajo, convivencia y pensamiento en los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX. Al tomar como materia dramática los efectos generados por estas transformaciones, Tennessee engendra en sus obras situaciones a la vez representativas y críticas de varias facetas constitutivas de la sociedad sureña y de la ideología dominante en el país (Betti, 2017, p. 207).

Tal aspecto es visible tanto en *El zoo de cristal*, con temas sociales fundamentales en la obra, tales como las idealizaciones de supuestos pretendientes de la juventud de Amanda, ligados a la tradicional élite agraria esclavista de la que su familia se origina antes de la ruina económica; la explotación y miseria impuestas a trabajadores como Tom; o la ideología del *self-made man* encarnada por Jim.

En *Batalla de ángeles* tales cuestiones sociales también están presentes; siendo una contundente denuncia social, “el drama expone la represión, crueldad, odio, hipocresía y brutalidad que residen bajo la superficie de una pequeña y respetable comunidad sureña” (Smith-Howard; Heintzelman, 2005, p. 38), además de cuestiones como el racismo y la violencia policial. Por esto, Piscator vio en la obra tanto el potencial para servir de materia prima a una escenificación épica, como la necesidad de transformarla profundamente para que eso fuera posible (como hacía con las obras expresionistas de su amigo y colaborador Ernst Toller en Alemania). No era, sin embargo, el deseo de un autor imbuido de una notable verve lírica como Williams someter el rico universo subjetivo emocional de sus creaciones a los designios de un teatro destinado a poner en primer plano los conflictos de clase y las cuestiones políticas y sociales.

Incluso sin llegar a un acuerdo para la escenificación, Piscator demostró valorar el trabajo de Williams cuando, debido a la separación institucional entre el Dramatic Workshop y la New School for Social Research en 1949, Piscator lo invitó a ser parte del

Consejo Directivo del Dramatic Workshop and Technical Institute (Probst, 1991, p. 82). En su carta aceptando la posición, Williams dice que “está orgulloso de ser miembro del Consejo” y que está “tan interesado como siempre en lo que el Dramatic Workshop está haciendo, y cada vez más impresionado y admirado por sus logros y su perseverancia frente a tantas adversidades en nuestras actuales circunstancias”, y también afirma esperar ver la escenificación de *El proceso*, de Kafka, hecha por Piscator en el Studio Theatre, alegando “no haber escuchado nada más que cosas buenas y entusiastas al respecto. Siento que es uno de los trabajos más significativos de nuestro tiempo” (Williams, 2000a, p. 361).

La carta de Williams está fechada el 1 de diciembre de 1950. Unos meses antes, según el testimonio de Judith Malina, quien era parte del cuerpo estudiantil del Dramatic Workshop en la época, Piscator se había referido al dramaturgo durante un encuentro con los alumnos:

El 19 de febrero de 1950, Piscator convocó una reunión de todos los alumnos del Dramatic Workshop en el President Theatre. Escribí en mi diario: Piscator habla. Alguna llama... se enciende. Entre todas las pequeñas voces, su voz fuerte y clara está vívida con una excitación interior. Habla de su decepción por el hecho de que el Dramatic Workshop no haya producido un ejército de vanguardia de teatros políticos a través de los Estados Unidos. Habla irónicamente de ciertos alumnos que ignoraron su inspiración política. Se menciona a Tennessee Williams. Piscator dice: ‘Quiero hacer de cada actor un pensador y de cada dramaturgo un combatiente’ (Malina, 2012, p. 169).

Años más tarde, en un texto sobre el teatro estadounidense de 1955, Piscator vuelve a citar a Williams, refiriéndose tanto a la forma en que los dramaturgos de ese país asimilan las técnicas de las más diversas fuentes (menciona a Stanislavski), como también habla de la influencia que él mismo considera haber ejercido sobre la escritura de *El zoo de cristal*. Para Piscator, diversos autores estadounidenses

aprendieron el método de Stanislavski y llegaron a su propio estilo junto a autores rusos como Chéjov, como es el caso, por ejemplo, de Arthur Miller y T. Williams, entre otros. Esta explicación debe servir como ejemplo de que en los Estados Unidos todas las influencias sirvieron para aprender.

Y concluye:

Cuando T. Williams, por ejemplo, estaba en mi escuela, escenifiqué la dramatización mía y de Alfred Neumann de *Guerra y paz*. Poco antes, T. Williams había fracasado con su obra *Battle of Angels*. Estaba escrita en estilo naturalista y en tres actos. T. Williams vio entonces la obra



dramatizada épicamente, que tenía un narrador y ninguna división entre actos, sino secuencias de escenas, y su siguiente obra, *The Glass Menagerie*, recurre primeramente a este estilo épico (Piscator, 2013, p. 191).

Si, cuando escribió a Piscator sobre *Batalla de ángeles*, Williams argumentaba que utilizaban métodos diferentes para sentidos idénticos, en *El zoo de cristal* podríamos decir que utilizan métodos similares para sentidos diferentes. Como afirma Probst, “en manos de Tennessee Williams, el estilo épico de teatro, siempre que se utiliza, se convierte en un instrumento para transmitir mejor las emociones de sus obras, a veces gentiles y poéticas, y frecuentemente violentas” (Probst, 1991, p. 82). Maria Ley-Piscator, hablando sobre *El zoo de cristal*, opina que “las connotaciones racionales en la obra de Tennessee Williams no cambiaron su belleza poética, pero clarificaron el contenido” (Ley-Piscator, 1967, p. 237). Ya Iná Camargo Costa tiene una opinión más contundente, afirmando que “con tanto material para un melodrama de los más lacrimógenos [...] la técnica – capaz de dar dimensión histórica a las cuatro figuras de *Menagerie* – y quién sabe, el conocimiento de *Madre Coraje* de Brecht pueden haber salvado a Tennessee Williams del desastre completo” (Costa, 2001, p. 138). Una opinión que parece ser corroborada por el propio Williams cuando dijo a Margo Jones que reelaboró totalmente “esa cosa nauseabunda” (por ser melodramática, tal vez) de las primeras versiones.

Piscator y Williams no volvieron a trabajar juntos, y, como queda claro, tienen estilos teatrales distintos. Sin embargo, no parece exagerado decir que pasos importantes de la ruptura de Williams con las convenciones realistas – que marcarían parte importante de su obra, y tal vez la más negligenciada por la crítica – fueron incentivados por su experiencia de trabajo con el dramaturgo y director alemán.

## Referencias

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. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/325669106\\_Plastic\\_Theatre\\_and\\_Selective\\_Realism\\_of\\_Tennessee\\_Williams](https://www.researchgate.net/publication/325669106_Plastic_Theatre_and_Selective_Realism_of_Tennessee_Williams). Acceso en: 20 jul. 2022.

KRAMER, Richard E. **The sculptural drama:** Tennessee Williams's plastic theatre. The Tennessee Williams Annual Review, n. 5, 2002. Disponible en: [tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45](http://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45). Acceso en: 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.** Traducción: 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 España, 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.

Traducción enviada a: 01 de agosto de 2024

Traducción aprobada en: 09 de septiembre de 2024



## Tennessee Williams and Erwin Piscator: influences, divergences and the Dramatic Workshop collaboration<sup>1</sup>

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

Fernando Bustamante<sup>2</sup>

Gustavo Godoy (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13740839

#### Abstract

In the early 1940s, Tennessee Williams had a learning and working experience at the Dramatic Workshop, a theatre school directed by the political theatre exponent Erwin Piscator in New York. This 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 stylistic procedures originated in the epic theatre used in *The glass menagerie*, reflect on the influences of Piscator's theatrical thinking and practice on William's work, as well as how those were appropriated and reshaped by him.

**Keywords:** Epic theatre; Plastic theatre; *Battle of angels*; *The glass menagerie*; North American drama.

#### 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.

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2031>. Accessed on: July 17, 2024.

<sup>2</sup> Graduated in Language and Literature (*Letras*) from the University of São Paulo, master's research on the work of John Reed and doctorate on the work of Erwin Piscator, both in the Postgraduate Program in Linguistic and Literary Studies in English at FFLCH-USP. E-mail: bustamantefer@gmail.com.

<sup>3</sup> Graduated in Literature from the University of São Paulo, working as a translator and interpreter since 2010. E-mail: gustavofigo@gmail.com.

## The meaning of art and the first political and non-realistic influences

Tennessee Williams, one of the most renowned playwrights of our time, and Erwin Piscator, precursor of political and epic theatre, are two of the most relevant names in world theatre in the 20th century. Their lives crossed paths during the American exile of Piscator, who, fleeing the Nazi regime in his native Germany, first migrated to the USSR in 1931—from where he fled to France in 1936 to escape the persecution of artists by Stalin—and finally, in 1939, to the United States, where he would live until his return to West Germany in 1951, fleeing the hunt for communists led by the House Un-American Activities Committee of the American Congress.

While living in the United States, Piscator directed the Dramatic Workshop and its Studio Theatre—a school and professional theatre linked to the New School for Social Research—until 1949, when they became independent organizations. It was there that Tennessee Williams met Piscator and was granted a scholarship at the Playwright’s Seminar coordinated by John Gassner and Theresa Helburn.

At that time, Williams had already dedicated a few years to dramaturgy and was determined to pursue a career in it, along the lines of American professional theatre (for example, he had an agent, Audrey Wood, since 1939).

Between 1937 and 1938, Williams attended the playwriting program of the University of Iowa, directed by E. C. Mabie, a veteran of the Federal Theatre Project,<sup>4</sup> who had brought to Iowa the forms of political theatre proposed by the government project run by Hallie Flanagan – like the *agitprops* (theatre of agitation and propaganda) and the Living Newspapers. In this program, Williams wrote a one-act play called *Quit eating!*, about a hunger strike among prison inmates, for one of the Living Newspapers. The play was inspired by the prison strike of Statesville, Illinois, against the decrease in the number of paroles from 1,300 to 240 (Murphy, 2014, p. 20).

In the beginning of his career as a playwright, a substantial part of Williams’ plays had a strong social appeal, like *Candles to the sun*, from 1937, about a coal miners’ strike; *Fugitive kind*, from the same year, about the guests of a decaying bar; and *Not about nightingales*, from the following year, about abuses in the prison system (based

---

<sup>4</sup> The program was under the New Deal initiative of the Roosevelt administration and represented the largest public theatrical financing initiative to date in American history. It was discontinued in 1939 after pressure from the HUAC, which accused the program of being “communist” due to its left-wing themes and aesthetic inspirations. Williams himself tried to join the program (Costa, 2001, p. 133).

on his previous *Quit eating!*). All these plays were performed by the Mummings of Saint Louis, directed by Willard Holland (Murphy, 2014, p. 9).

These political themes could have brought Williams and Piscator together, since the latter saw theatre as a means of political education. In fact, since the 1920s, his entire epic theatre in Germany aimed at encouraging political action. In his own words, “our art was created from our awareness of reality and inspired by the will to destroy this reality. We founded political theatre (not out of love for politics, precisely) to contribute, as far as we could, to the great struggle for the new configuration of our world” (Piscator, 2013, p. 89).

However, the momentum of this politically charged dramaturgy faded in Williams’ writing after the 1930s and the end of that historical moment in which political activism and theatrical renewal had gone hand in hand in the USA. In a letter to Piscator from August 13, 1942, written during a time of distress and major financial hardships, after he had sent his agent a comedy with *the very inglorious aim* of making money, the author speculates on the purpose of art in a very different fashion:

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 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 wine*.<sup>5</sup> 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 are we doing, we people who put words together, who project our shadows on stages—but trying to create a new and solid myth—or *faith*—or *religion*—in place of the old and desiccated and *fruitless one* of ‘simple endurance’? (Williams, 2000, p. 393, emphasis in original).

Ironically, Piscator saw his political theatre as a legacy forged in the fire of World War I, during which he served on the front. However, the differences between them did not prevent the relationship between Williams and Piscator from leaving its mark on the young author. But how would the veteran of epic and political theatre influence the playwright who was looking for a vital space to establish his theatre?

---

<sup>5</sup> Here Williams alludes to Marx’s famous passage “*Religious* misery is, at one and the same time, the *expression* of real misery and a *protest* against real misery. Religion is the sigh of the oppressed creature, the heart of a heartless world, and the soul of soulless conditions. It is the *opium* of the people.” (Marx, 2010, p. 145, emphasis in original), a topic that was probably addressed in his conversations with Piscator.

## The Dramatic Workshop: from dramaturgy seminar to influence on *The glass menagerie*<sup>6</sup>

Discussing the influences imprinted on the work of any author is always a challenging task, particularly because documents and testimonials can give us clues and evidence to corroborate our analyses, but there is always room for speculation. In the case of the influence that Erwin Piscator may have had on Tennessee Williams, particularly at the time he was on the threshold of fame, there are some revealing signs that, nonetheless, are often misjudged by researchers. This is the case of the article “Plastic theatre and selective realism of Tennessee Williams”, by Nudžejma Durmišević, in which all the marks of epic elements detected in Williams’ work are attributed to the influence of Bertolt Brecht, and not Piscator, who the article describes as “primarily an expressionist” (Durmišević, 2018, p. 104).<sup>7</sup> Or even in the work of Brenda Murphy (2014, p. 37), who cites Gassner and Helburn’s seminar only in relation to the New School for Social Research, without any reference to the Dramatic Workshop or Piscator.

Concealing Piscator’s importance for the development of epic theatre under Brecht’s shadow is common, but particularly striking in the case of studies that deal with Tennessee Williams, someone who worked with Piscator directly – but never with Brecht.

In a letter to David Staub from 1948, Gassner states that he believes he granted the playwriting seminar scholarship to Williams in 1941. There, having caught the attention of the two professors, both linked to the Theatre Guild, the play *Battle of angels* was taken to the group, who decided to produce it.

However, Gerhart Probst draws attention to the fact that Williams himself, in the preface to the book edition of *Orpheus descending* and *Battle of angels*, states that he had written the play as early as 1939, in Saint Louis (the year before the opening of the Dramatic Workshop). Probst suggests that a reformulated version of the play was discussed at the Dramatic Workshop with a view to producing it at the Studio Theatre

<sup>6</sup> In Portuguese, we find translations with the following titles: *À margem da vida* (*In the fringe of life*), *Algemas de cristal* (*Crystal handcuffs*).

<sup>7</sup> The author’s confusion regarding Piscator as “primarily an expressionist” may derive from the choice of expressionistic authors like Ernst Toller for the director’s productions. Nonetheless, he was always the first to say that those texts did not fully match his conception of epic, and that is why he made substantial changes to them. His appreciation of expressionism shines through in this excerpt written in 1966, for example, “The expressionists had overcome late romanticism and naturalism, but were unable to break away from them completely. [...] It was the biggest obstacle to epic-political theatre, with its pathetic and uncommitted generalizations and its inevitable imprecision: Toller’s entire dramatic work is as an example of this fight against oneself” (Piscator, 2013, p. 293).



(Probst, 1991, p. 78-79).

Richard Kramer says that Williams participated in dramaturgy seminars in 1940, and that the commercial production of *Battle of angels* in Boston was a consequence of his contact with Gassner and Helburn, as described in Gassner's letter (Kramer, 2002, p. 4). This version is confirmed by Williams' own letters. In March 1940, he writes to his mother saying that "The Theatre Guild has taken a sudden, unexpected interest in my new play" and that Gassner was "tremendously enthusiastic over it", having said that it was "the best play he had read in a year" and that he intended to produce it in the fall if the other two readers approved it (Williams, 2000, p. 240). The following month, he reports in another letter: "The Guild had a meeting at the class this afternoon, the play was thoroughly dissected and many changes were suggested" (Williams, 2000, p. 241).

The play's season in Boston was a fiasco. It ran between December 30, 1940 and January 11, 1941, but never made it to New York stages – the version revised by the author was not approved by the group. Later, in 1942, Piscator and Williams discussed the possibility of staging a production at the Dramatic Workshop's Studio Theatre during a difficult financial situation, after the institution denied a scholarship application made by Williams. Piscator then offered Williams a job in advertising at the Studio Theatre, but he eventually withdrew the proposal after "not hearing from" Williams. However, he claimed to be looking for a private funder for a scholarship (Williams, 2000, p. 394).

The discussion about the staging plans for *Battle of angels* at the Studio Theatre, from which only a few fragments are left, is emblematic of the irreconcilable differences between the conceptions of Piscator and Williams. In two letters from February 1942, Williams alludes to a new scene, an interlude that would be between acts II and III of *Battle of angels* and whose function would be to explain "the transition of Val, the lover, to Val, the evangelist":

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 (Williams, 1957, p. vi<sup>8</sup> *apud* Probst, 1991,

---

<sup>8</sup> WILLIAMS, Tennessee. Preface. In: WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending and Battle of angels**. New York: New Directions, 1957.



p. 73).

In addition to expressing the limits imposed by the author for the changes suggested by the director, the other letter explains the function of this scene, in an attempt to reconcile the conceptions of Piscator and Williams:

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 ~~long~~ and passionate exhortation impels 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. (Williams, 2000, p. 372, emphasis in original).<sup>13</sup>

The change made by Williams seeks to respond to Piscator's demands in an epic-political sense, placing social issues at the forefront and subjecting the characters and the plot to this aim. Proof that the change did not please Williams is the fact that this scene was never included in the publications he made of the play, nor in its later version, *Orpheus descending*. In a letter from July, Williams reports to Audrey Wood a conversation with Piscator—perhaps with some exaggeration, heightened by his frustration with the failure of negotiations—which indicates the heart of the matter:

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 humor is not for me to deal with! (Williams, 2000, p. 387-388).

However, as the conversations between them demonstrate, this was not about any difference in method with the intent of achieving an identical end, as Williams

had stated—perhaps with the vain hope of using this argument to sensitize the director to accept changes that fell short of what was required. For Williams, atmosphere, feeling and emotions were fundamental; for Piscator, the political meaning subordinated all methods, as he made clear countless times, like in this passage:

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 (Ley-Piscator, 1967, p. 13).

If, according to Williams, doubts about its artistic value should rule out the prologue, for Piscator it could add an explicit political meaning to the play. It was for this reason that Piscator urged Williams to accept modifications that could change the general meaning of the play, similarly to what he had done with Ernst Toller and other authors. This habit of reshaping the script according to the demands of epic theatre earned him, according to himself, the reputation of an author slayer (Piscator, 2013, p. 250).

Piscator stated that “reshaping the works, for which I was criticized so many times, was not due to any particular sadism against the authors, but rather to the need to *deepen* the social, economic and political side of these works, whose problem was, at best, psychologizing” (Piscator, 2013, p. 95, emphasis in original). Although Piscator wrote this passage in 1929, it could fittingly apply to Williams’ work. The criticism regarding the play’s scope being focused on the characters’ individual goals, ignoring the world around them, portrays this.

It is no wonder that Williams and Piscator did not find common ground and that the staging of *Battle of angels* at the Dramatic Workshop never came about, leaving an unsigned agreement as its only testimony (Probst, 1991, p. 109).

The process, however, was not in vain for Williams: having been Piscator’s production assistant in editing his adaptation of the novel *War and peace*, by Leo Tolstoy, which ran from March 20 to 31, 1942, at the Studio Theatre, Williams learned firsthand how Piscator conceived a play. From this experience probably derive the

veteran's most noticeable influences on the young playwright. These would be particularly noticeable in the long dramaturgy work that Williams carried out from what was initially a one-act play called *Spinning song*, which he describes as "a play suggested by my sister's tragedy" (Murphy, 2014, p. 53). The script was deeply reshaped and gave rise to a short story called *Portrait of a girl in glass*, a film script under the name *The gentleman caller*, which was rejected by MGM Studios during the short period in which Williams was hired as a screenwriter, as well as the one-act play *The pretty trap*. It finally became the play we know as *The glass menagerie*, which would mark the author's career as his first commercial success (Murphy, 2014, p. 54).

In a letter to Margo Jones from March 1944, Williams says, "I 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." (Murphy, 2014, p. 55). In October, he sent an almost finished version of the same text, now called *The fiddle in the wings*, about which he says, "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'." (Murphy, 2014, p. 55, emphasis in original).

A thorough analysis of this long, tortuous process ("writing it was *hell!*", he told Wood) would not be possible here, but the change from a "nauseous thing" to a play with "non-realistic conventions" strongly suggests Piscator's influence, which would be noticeable in the final version of the text.

The author's notes for the production that precede the script of *The glass menagerie* work as a manifesto, in which not only does William make notes regarding the production of the play, but also considerations about the conceptions that he had developed in relation to theatre and staging:

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 (Williams, 199, p. xix).

Thus, Williams places himself in an antagonistic position to the realism that had been hegemonic in the American theatrical tradition. Having participated in the Living Newspapers experiments, part of the armamentarium of *agitprop* theatre that prevailed in the workers' and left-wing theatre of the previous decade, the author already had some experience with theatrical forms that went beyond the limits of

realism.

It is true that Williams goes so far as to warrant the break with such conventions because the play was centered on memories, “Being a ‘memory play’, *The glass menagerie* can be presented with unusual freedom of convention.” (Williams, 1999, p. xix). However, he also supports the extrapolation of such conventions from the idea of search for authenticity:

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 (Williams, 1999, p. xix).

This passage is very similar to Piscator's considerations about technique, as in this 1928 text:

Our starting point is precisely this excessively real reality, and we use all possible resources to express it. What are cinema, moving sets, machines or lubricating oil to us? They are just resources. Our goal is located in reality (Piscator, 2013, p. 89).

Nevertheless, if there is some agreement between them about the idea that diverse techniques must be used with the aim of getting closer to the truth, or reality, there is undoubtedly a distinction between what such terms mean. For Piscator, it is about social, economic, political reality; for Williams, truth is related to the subjective nature of the characters, an emotional reality linked to the personal perceptions of Laura, Amanda, Tom and Jim, characters who deal with concrete situations mediated by their own hopes, anxieties, fears and dreams.

In order to express these subjective truths, Williams taps into his learning from Piscator and seeks to employ the same techniques that the director used to emphasize economic, historical and social aspects, but with the narrative purpose of bringing out aspects of atmosphere and subjectivity. The epic function, in the sense of a narrative, is suitable for this purpose. It causes the dramatic (dialogical) quality of the play to decrease or change based on the techniques employed in a scope that goes beyond “the straight realistic play, with its genuine Frigidaire and authentic ice-cubes” (Williams, 1999, p. xix). For Williams, in this type of play, “its characters that speak

exactly as its audience speaks correspond to the academic landscape and have the same virtue of a photographic likeness”, a sterile likeness, since

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. (Williams, 1999, p. xix).

To this end, the author adopts features that are typical of epic theatre, like structuring the play into episodic scenes instead of acts with unity of time and action; introducing a narrator character; using projection images and subtitles; using lights with a narrative role.

Regarding the screen device, Williams warns that it is the only important difference between the original and the staged version of the play, by choice of director Eddie Dowling, who decided not to use the screen. Although Williams states that he does not “regret the omission of this device from the present Broadway production” (1999, p. xx), he discusses its function in the notes and suggests it has primarily a structuring role in the play:

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 (Williams, 1999, p. xx).

Therefore, a narrative role is assigned, which comments on the action and guides the audience’s attention. The difference between the role assigned by Williams and that used by Piscator is that, in the case of the latter, the narrative role assigned to the projection intended to extrapolate the situation on stage, adding historical and social context to the representation and thus providing a broader sense in which the dramatic situation can be understood. Williams presents another function for projections that relate directly to the sensitive, and not narrative, aspect: “Aside from this structural value, I think the screen will have a definite emotional appeal, less definable but just as important” (Williams, 1999, p. xx).

In relation to the music, also commented on by the author in his notes, there is a more prominently emotional role, in line with the nostalgic atmosphere of the play,

but he also assigns a cohesive, structuring element to it, similar to what he does to projections:

[...] 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 (Williams, 1999, p. xxi).

The same type of combination of functions can be found in his comments on lighting: in part, its role is to create an ambiance (albeit not realistic, but rather closer to an expressionistic perspective): “In keeping with the atmosphere of memory, the stage is dim”; or: “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”, and compares the lighting to be used with that of paintings by El Greco (Williams, 1999, p. xx-xxi).

However, this also has a clear narrative function of juxtaposition and arrangement, which alludes to the epic function of lighting: “Shafts of light are focused on selected areas or actors, sometimes in contradistinction to what is the apparent center” (Williams, 1999, p. xx). An example of this type of narrative function fulfilled by lighting occurs when Tom says, in scene 4, “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?”, and then the light falls on the portrait of the father who abandoned them, as if answering the question (Williams, 1999, p. 27-28).

Finally, Tom, the character who is also a narrator and a typical element of Piscator’s epic theatre, bears a remarkable resemblance to the type of narrator used in the production of *War and peace* in which Williams had participated in 1942: In the adaptation written by Piscator and Alfred Neumann, Pierre Besuchov is also a narrator-character who interrupts the scene to address the audience. Williams does not make any reference to him in the notes, but rather in the first stage direction of the play, stating that “The narrator is an undisguised convention of the play. He takes whatever license with dramatic convention as is convenient to his purposes.” (Williams, 1999, p. 4).

In his first line, the narrator says he will give the audience “truth in the pleasant disguise of illusion”, and presents the “social background of the play” mentioning the



Civil War in Spain, the bombing of the town of Guernica, and protests and riots in cities like Chicago, Cleveland and Saint Louis (Williams, 1999, p. 5). This brief presentation of a social and political context promptly refers to Piscator's approach to the narrator, however, it is accessory within the scope of the play. It does not play any role of its own in the story and basically serves to show that the action takes place in the past. If for Piscator the story around the characters helps illustrate and discuss social questions, in Williams' play the emphasis is on individuals, and this political context is what the narrator had already said: a backdrop.

And it is the narrator himself who then explains the intention of placing the play on a plane far from reality: "it is sentimental, not realistic". Alluding to the character of Jim, the visitor that the family would like to unite with Laura, he states:

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" (Williams, 1999, p. 5).

### **A non-realistic theatre in which "all influences served a learning purpose"**

It is clear that from *The glass menagerie* onward, Williams' writing begins to consistently include factors that go beyond dramatic dialogue and realistic conventions, and this intention is declared in his notes on the production. Richard Kramer points out how the evolution of the author's theatrical conception in this direction began when he was at the Dramatic Workshop, after his participation in dramaturgy seminars and during his work as an assistant in Piscator's production of *War and peace* (Kramer, 2002). Between January and April 1942, his diary entries refer to the idea of a sculptural drama: "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" (Williams, 1999, p. ix). Kramer sees a continuum between these formulations and the notion of plastic theatre that is presented on the notes for *The glass menagerie*: "[...] he describes a theatre that is, by definition, expressionistic – where the emotions of the play are rendered visually or aurally on the stage [...]" (Kramer, 2002).



Although this expressionistic notion is radically different from Piscator's epic theatre, the evidence suggests that the work experience he had with the director was important to encourage him to think about the scenic resources available and mobilize them around his own conception of a non-realistic theatre. Kramer, who attributes the conception of the term "plastic theatre" to inspiration from the painter Hans Hofmann, states that Williams "[...] 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" (Kramer, 2002).

Williams selects and uses elements and resources that set his dramaturgy apart from what one can see in his works that have already been assimilated and pasteurized by the cultural industry, like the adaptations of his plays to cinematographic scripts. As Maria Silvia Betti says, Williams' rise to the status of "an internationally recognized theatrical celebrity" pushed him into "a dizzying circle of contractual commitments with publishers, on Broadway and in Hollywood", which expanded the reach of his work, but, at the same time, "contributed decisively to spreading the idea that there [in the cinematographic circuit] was the true compositional core of his dramaturgy" (Betti, 2017, p. 214). Betti also points out that

The lyricism found in Tennessee Williams' work, usually seen as the exclusive result of the figuration of the subjective processes of the individual's memory, is inseparable from the representation of the Southern United States and its social and economic questions. Southern American is historically pervaded by tensions and contradictions built up over time and which are a direct result from significant changes in structures of work, coexistence and thought in the United States in the first half of the 20th century. By using the effects of these changes as material for his dramaturgy, Tennessee engenders situations that are both representative and critical of various constitutive facets of Southern society and the dominant ideology of the country (Betti, 2017, p. 207).

This aspect is visible in *The glass menagerie* and the social themes that are fundamental to the play, like the idealization of supposed suitors from Amanda's past, linked to the traditional slave-owning landlords from which her own family originated; the exploitation and misery imposed on workers like Tom; or even the ideology of the *self-made man* embodied by Jim.

These social concerns can also be found in *Battle of angels*. As a harsh social denunciation, "the drama exposes the repression, cruelty, hatred, hypocrisy, and

brutality that lie beneath the surface of a small, upstanding Southern community” (Smith-Howard; Heintzelman, 2005, p. 38), in addition to questions like racism and police violence. For this reason, Piscator saw in the play both the potential to serve as raw material for an epic staging and the need to transform it to make this possible (like he did with the expressionistic plays of his friend and collaborator Ernst Toller in Germany). It was not, however, the wish of an author imbued with a remarkable lyrical verve like Williams to submit the rich subjective emotional world of his creations to the intentions of a theatre aimed at putting class conflicts and political and social matters in the foreground.

Even without agreeing on the staging of the play, Piscator showed that he valued Williams’ work when, as a result of the institutional separation between the Dramatic Workshop and the New School for Social Research in 1949, he invited Williams to join the Board of the Dramatic Workshop and Technical Institute (Probst, 1991, p. 82). In his letter accepting the position, Williams says that he “is proud to be a Board member” and that he is “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”. He also says he hopes to see the staging of *The process*, by Kafka, directed by Piscator at the Studio Theatre, claiming to have heard “nothing but fine and exciting things about it. I feel it is one of the most significant works of our time” (Williams, 2000a, p. 361).

Williams’ letter is dated December 1, 1950. A few months earlier, according to the testimony of Judith Malina, who was part of the Dramatic Workshop’s student body at the time, Piscator had mentioned the playwright during a meeting with students:

On February 19, 1950, Piscator called a meeting of all Dramatic Workshop students at the President Theatre. I wrote in my diary: Piscator talks. Some flame... revives. Among all the small voices, his clear, strong voice is alive with inner excitement. He speaks of his disappointment that the Dramatic Workshop has not produced a vanguard army of political theatres across America. He speaks derisively of certain alumni who have ignored his political inspiration. Tennessee Williams is cited. Piscator says, ‘I wish to make of every actor a thinker and of every playwright a fighter’ (Malina, 2012, p. 169).

Years later, in a text about American theatre from 1955, Piscator mentions Williams again, referring both to how playwrights from that country assimilate techniques from

several sources (he mentions Stanislavski) and the influence he himself considered to have had on the writing of *The glass menagerie*. For Piscator, several American authors

learned Stanislavski's method and came to their own style alongside Russian authors like Chekhov, as is the case, for example, with Arthur Miller and T. Williams, among others. This explanation should be an example that, in the United States, all influences were sources of learning.

And he concludes:

When T. Williams, for example, was at my school, I performed my and Alfred Neumann's staging of *War and Peace*. Shortly before, T. Williams had failed with his *The Battle of angels*. It was written in a naturalistic style and had three acts. T. Williams then saw the work staged epically, with a narrator and no division between acts, but rather sequences of scenes, and his next work, *The glass menagerie*, primarily adopts this epic style (Piscator, 2013, p. 191).

When he wrote to Piscator about *Battle of angels*, Williams argued that they used different methods for identical meanings, now in *The glass menagerie* we could say that they used similar methods for different meanings. As Probst states, "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" (Probst, 1991, p. 82). About *The glass menagerie*, Maria Ley-Piscator says that "The rational overtones in Tennessee Williams' play did not change its poetic beauty, but clarified the content" (Ley-Piscator, 1967, p. 237). Iná Camargo Costa has a more scathing opinion and states that "with so much material for a most tear-jerking melodrama [...] the technique—capable of providing historical dimension to the four figures of *Menagerie*—and perhaps knowledge of *Mother Courage*, by Brecht, may have saved Tennessee Williams from utter disaster" (Costa, 2001, p. 138). This opinion seems to be corroborated by Williams himself, when he told Margo Jones he had completely redone that "nauseous thing" (maybe because it was melodramatic).

Piscator and Williams did not work together again, and, as it is clear, they have different theatrical styles. However, it does not seem to be an overstatement to say that important steps in Williams's break with realistic conventions—which would be an important part of his work, and perhaps the most neglected by critics—were encouraged by his experience working with the German playwright and director.

## References

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. Available at: [https://www.researchgate.net/publication/325669106\\_Plastic\\_Theatre\\_and\\_Selective\\_Realism\\_of\\_Tennessee\\_Williams](https://www.researchgate.net/publication/325669106_Plastic_Theatre_and_Selective_Realism_of_Tennessee_Williams). Access: Jul 20, 2022.

KRAMER, Richard E. The sculptural drama: Tennessee Williams's plastic theatre. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 5, 2002. Available at: [tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45](http://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45). Access: Jul 22, 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.

Translation submitted on: June 20<sup>th</sup>, 2024

Translation approved on: August 30<sup>th</sup>, 2024



## O uso de linguagem de prestígio em *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams<sup>1</sup>

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

Dr. Stuart Noel<sup>2</sup>

Jonathan Renan da Silva Souza (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13743764

#### Resumo

O artigo discute a utilização da linguagem de prestígio na peça *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee 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 prestígio. 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.

#### 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.

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2366>. Acesso em: 02 ago. 2024.

<sup>2</sup> Professor de Inglês e Cinema na Georgia State University em Atlanta, Georgia. Tem lecionado tanto nos Estados Unidos quanto no exterior como especialista em Tennessee Williams e Truman Capote. Fundou e preside a Truman Capote Literary Society. Em 2018 recebeu o Scholar's Award no Tributo a Tennessee Williams em Columbus, Mississípi, cidade natal de Tennessee Williams. E-mail: snoel1@gsu.edu.

<sup>3</sup> 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). Dedicar-se a estudar o teatro britânico moderno com ênfase no período pós-guerra e, em sua tese, estuda a obra dos dramaturgos John Osborne, Caryl Churchill e John McGrath. E-mail: jonathan.renan.souza@usp.br.

Na segunda metade do século XX, muitos autores e dramaturgos do Sul dos Estados Unidos alçaram-se ao sucesso. Seus tópicos variaram entre temas relativos a eles próprios, suas experiências sulistas, e ficções brilhantes envolvendo situações e personagens com intensas narrativas do Sul com um sabor rebuscado sulista. Uma das maiores figuras a emergir do Sul foi Tennessee Williams. Seu uso habilidoso da língua, incluindo ricas descrições e metáforas, somaram-se ao seu gênio narrativo; conforme afirma James Hafley (1977, p. 761)

Em Tennessee Williams [...] o que estou esperando é a excitação do próprio discurso. Isso pode ser chamado de estilo poético, ou linguagem como gesto, ou teatro como literatura, ou – mais propriamente – literatura como teatro, mas é o próprio discurso. Eu escuto e a linguagem se constrói e desenvolve em estruturas que ambas são e conduzem a uma glória inevitável.

Suas maiores obras envolvem personagens que se encontram deteriorando-se de uma ou mais lutas pessoais que inevitavelmente as vencem. Muitas dessas personagens eram ao mesmo tempo figuras artísticas, heroicas, ou glamorosas que mais tarde se descobriram em um mundo de decadência pessoal e artística. Essa deterioração parece similar às lutas pessoais e depressão de Tennessee<sup>4</sup> [o artista]. Tal tipo de personagem apresenta a imagem desagradável da indulgência sexual, o uso egoísta de outras pessoas, e a personificação de uma moribunda imagem falsa de um Sul *luz da lua e magnólias*.<sup>5</sup> A personagem tenta, sem sucesso, esconder esse lado de si através do uso de uma linguagem de prestígio em conjunção com ilusões de grandeza com riqueza e linhagem. Blanche em *Um bonde chamado Desejo* desintegra-se quando apanha seu jovem marido com outro homem. Ela é forçada a deixar seu cargo de professora de inglês por conta de várias e sórdidas escapadas sexuais. Uma análise mais detida das ricas técnicas linguísticas de narração de Tennessee e dessa personagem apresentará um tema recorrente de arte e decadência e o uso de uma linguagem de prestígio na obra de Tennessee.

Linguagem de prestígio é uma forma exageradamente elevada, pretensiosa e muitas vezes melodramática que incorpora um registro superpadronizado ou mais padronizado que o usual com vistas a projetar uma identidade individual altamente dominante. De acordo com Woolfram e Schilling-Estes, as conotações dominantes que nosso mais alto

<sup>4</sup> Nota do tradutor: Ao longo do texto optamos por “Tennessee” em vez de “Williams” por entender ser um modo mais comum de referenciar o autor na literatura especializada brasileira.

<sup>5</sup> Nota do tradutor: *Moonlight and magnolias*: modo idealizado de se referir ao Sul dos Estados Unidos, frequentemente minimizando a escravidão e mistificando o passado sulista. Pode-se referir por consequência às narrativas que lidaram com esse tema como *E o vento levou* (romance de 1936 e filme de 1939).



discurso padrão carregam derivam muito provavelmente do fato de que aquele com mais autoridade em nossa sociedade fala o inglês padrão. Além disso, estilos de discurso carregam um sentido de identificação pessoal não apenas porque eles estão fortemente associados a certas classes sociais, mas porque eles tendem a estar associados a certos contextos conversacionais. Características que podem ser consideradas *elaboradas* na forma [por exemplo, formas plenas vs. contrações] tendem a se amalgamarem em registros de discurso/estilos que são tipicamente considerados mais formais e/ou de maior prestígio social, como palestras acadêmicas ou noticiários. Membros de classes sociais mais altas têm acesso aos registros elaborados que caracterizam textos formais e discursos pré-planejados como palestras, enquanto membros das classes mais baixas são relegados a usarem os registros mais limitados associados com a interação conversacional casual, face a face, já que eles não participam de tantos eventos de discursos planejados quanto os falantes das classes mais altas (Woolfram; Schilling-Estes, 1998, p. 234-235).

Em *Um bonde chamado Desejo*, Tennessee apresenta Blanche DuBois, uma personagem muito complexa e intrigante que usa com frequência uma linguagem de prestígio para projetar a imagem de uma falante de classe mais alta e para disfarçar seu obscuro e complicado eu. Ela incorpora várias características fascinantes e contrastantes. Como Nova Orleans [onde se passa a peça], Blanche representa duas imagens opostas. Uma imagem projeta uma beleza e charme sulista refinados, falando formalmente e utilizando uma linguagem de prestígio, e a outra imagem revela uma fachada manchada, deteriorada, cheia de decadência e ilusão. Ellen Bouchard Ryan argumenta que vários estudos de comportamento conduzidos em muitas sociedades

demonstraram que variedades de uma língua específica tendem a desfrutar de prestígio diferenciado [...] dentro de uma determinada sociedade em que uma variedade em particular, o dialeto padrão, incorpora um conjunto de normas formais definidos como o 'uso correto'. Esse padrão de alto prestígio é usualmente empregado predominantemente pelo(s) grupo(s) com maior status social naquela sociedade (Ryan, 1979, p. 145).

Tennessee Williams disse em mais de uma ocasião que o uso de tal linguagem era um reflexo direto da personalidade e caráter de Blanche [como uma professora de inglês de ensino médio]. Talvez a personagem Blanche DuBois é tanto mais fascinante de analisar pois em *The kindness of strangers* [A bondade de estranhos] Tennessee menciona, referenciando a heroína, "Eu sou Blanche DuBois" (Spoto, 1985, p. 139).

Tennessee descreve Blanche na Cena Um como delicada e frágil, como uma mariposa, modestamente vestida de branco. Ele a apresenta “parecendo como se estivesse chegando a um chá de verão ou um coquetel no Garden District.<sup>6</sup> Há algo sobre o jeito incerto dela, assim como suas roupas brancas, que sugerem uma mariposa”<sup>7</sup> (Williams, 1971, p. 3). Na condição de uma mulher de meia-idade tentando parecer mais jovem e sofisticada, a aparência física, o comportamento e uma sintaxe de prestígio são extremamente importantes para ela. Blanche, como seu nome indica, parece algo pálida, sobrecarregada, exageradamente supersofisticada e fora de lugar quando chega na casa da irmã. Um dos primeiros exemplos do uso de uma linguagem de prestígio por Blanche acontece quando ela pergunta a Stella sobre as condições de vida da irmã, “Oh, não serei hipócrita, serei honestamente crítica quanto a isso! Nunca, nunca, nunca em meus piores pesadelos eu podia imaginar – somente Poe! Somente o Sr. Edgar Allan Poe – poderia fazer justiça a isso! Lá fora, suponho, está o monstro perseguido da floresta do Weir!”<sup>8</sup> (Williams, 1971, p. 6). Ela inicia sua estadia com a irmã e cunhado nesse tom que persiste ao longo do tempo que partilha com eles.

Em uma conversa anterior com um possível pretendente, Mitch, Blanche usa a linguagem de prestígio para passar um tom e uma imagem de erudição. Após citar um poema de Elizabeth Barrett Browning para Mitch, ele pergunta se ela está na profissão de ensino.

BLANCHE. Sim. Ah, sim...

MITCH. Ensino fundamental ou médio ou –

BLANCHE. Eu leciono para o ensino médio. Em Laurel.

MITCH. Você leciona o quê? Que matéria?

BLANCHE. Adivinhe!

MITCH. Aposto que você leciona arte ou música. Claro que eu poderia estar errado [*Blanche ri delicadamente.*] Você poderia lecionar aritmética.

BLANCHE. Nunca aritmética, senhor; nunca aritmética! [*com uma risada*] Não sei nem a tabuada! Não, eu tenho a infelicidade de ser uma professora de inglês. Eu tento instigar um bando de booby-soxers<sup>9</sup> e Romeus de farmácia a reverenciar Hawthorne e Whitman e Poe!

MITCH. Aposto que alguns deles estão interessados em outras coisas.

BLANCHE. Você tem muita razão! A herança literária deles não é o que eles valorizam acima de qualquer outra coisa! Mas eles são umas coisas fofas! E, na primavera, é tocante ver descobrirem o amor pela primeira vez! Como se

<sup>6</sup> Nota do tradutor: Bairro de elite em Nova Orleans.

<sup>7</sup> Nota do tradutor: As traduções de excertos da obra de Williams também são de minha autoria.

<sup>8</sup> Nota do tradutor: Citação do poema *Ulalume* de Edgar Allan Poe, publicado originalmente em 1847, aqui em tradução livre.

<sup>9</sup> Nota do tradutor: Termo que designava um tipo de fãs adolescentes nos anos 1940, especialmente aquelas que eram fãs de Frank Sinatra. No filme de 1947 *The bachelor and the bobby-soxer* [*O solteirão cobiçado*], Shirley Temple interpreta exatamente esse tipo de garota.

ninguém tivesse feito isso antes! (Williams, 1971, p. 34).

Mitch fica impressionado com a graça, conhecimento e domínio da linguagem de Blanche – ou seja, antes de ele descobrir as ilusões e delicadas condições mentais e emocionais dela.

Blanche chegou em um bonde chamado *Desejo*, fazendo baldeação para outro chamado *Cemitérios*. Tennessee incorpora nomes reais de bondes para descrever ainda mais Blanche e seus sofrimentos na vida. *Desejo* aponta para seu desejo de projetar a imagem de uma mulher sulista bem-educada, refinada e charmosa. *Cemitérios* representa sua deterioração mental e emocional autoinfligida e seu desejo de morte. Seu passado é uma mistura de pecado e romance, realidade e ilusão, o inapropriado do desejo e as convenções sociais. Sua personalidade é uma batalha entre a realidade animal e a aparência moral. Em *Mirror on the stage*, Thomas P. Adler afirma que Blanche insiste no lugar da *magia* na vida. Blanche diz, “Eu não quero realismo. Eu quero magia! Sim, sim, magia! Eu tento dar isso às pessoas. Eu deturpo as coisas para elas. Eu não quero dizer a verdade, digo o que deveria ser verdade” (Adler, 1987, p. 385). Conforme Harold Clurman nota, ela é “o artista potencial em todos nós [...] Suas mentiras são parte de seu desejo de beleza; seu romantismo deplorável é uma busca fútil em direção a uma completude da vida” (Clurman, 1974, p. 12). Em determinado momento, em uma tentativa de recapturar a vida na fazenda da família, Belle Reve [ou seja, *belo sonho*], Blanche se veste com um longo vestido branco de seda, pantufas de prata, uma tiara cravejada. No entanto, de acordo com Adler, em uma ação simbólica, ela quebra o espelho de mão, “porque a arte não pode camuflar a vida ou parar o tempo, e a realidade sempre trairá o sonho” (Clurman, 1974, p. 33). Ela vive em um mundo de sintaxe elevada, sombras e melodias românticas que conjuram mundos de sonhos, de indiscrições tornadas romances, de escape pelo álcool, e de tempo passado.

É muito difícil para Blanche lidar com a realidade do mundo duro no qual ela vive. Sua conversa febril e frequentemente condescendente, a preocupação com sua aparência e com as roupas extravagantes que ela trouxe e seu frequente retorno ao uísque, o qual ela alega mais tarde que *nunca toca*, dá uma ideia desde o início de sua condição mental. A tentativa de conservar o mundo em desmoronamento da fazenda da família, Belle Reve, falhou. Quanto à perda da fazenda, ela conta de modo evasivo de seus avós, tios, pai e irmãos gastões que ao longo dos anos hipotecaram a terra para pagar suas *fornicações épicas*. Ela recusa aceitar a realidade de sua vida e tenta viver iludida. Tem um falso senso de refinamento que seu passado promíscuo contradiz. O início de sua crise ocorreu quando ela

descobriu que o marido era homossexual, e em um momento de repulsa ela o levou ao suicídio. A memória recorre em flashes para assombrar Blanche, que somente quer evitar a *luz que cega*. Ela não quer enfrentar a rejeição do marido e o papel que teve no suicídio.

A crítica à condição sórdida de Stella permite a Blanche esquecer temporariamente de sua própria vida infeliz. Ela se recusa a acreditar que Stella seja feliz em seu novo modo de vida, tão diferente daquele da fazenda em que elas cresceram. Ela julga Stanley, o marido de Stella, como abaixo delas porque não é um cavalheiro. Pra cumprir seu papel no apartamento de dois quartos de Kowalski, Blanche trouxe uma mala cheia de roupas, imitações de joias e fantasias. Através de sua atitude e linguagem, ela apresenta sua superioridade e introduz referências literárias e culturais na moradia no French Quarter.<sup>10</sup> Somente ela utiliza gramática correta e um vocabulário desenvolvido. De acordo com Anthony S. Abbott em *The vital lie*, Blanche e Stanley representam dois modos de vida, e o “ponto central da peça é que os Stanleys estão exterminando os Blanches da face da terra” (Abbott, 1989, p. 143). Em um exemplo do uso de uma linguagem de prestígio, Blanche explica para Stella:

Talvez nós estejamos muito longe de termos sido feitos à imagem de Deus, mas Stella – minha irmã – houve algum progresso desde então! Coisas como arte – poesia e música – tais tipos de novas luzes vieram ao mundo desde então! Em alguns tipos de pessoas alguns sentimentos mais sensíveis apareceram! E nós temos que cultivá-los! E nos agarrarmos a eles, e segurarmos como nossa bandeira! Nessa marcha escura pra onde quer que estejamos indo... não – não fique com os brutos! (Williams, 1971, p. 323).

Abbott continua a argumentar que Blanche luta contra Stanley com os únicos recursos que tem – ilusões (Abbott, 1989, p. 143). Um recurso adicional inclui seu domínio da linguagem. Nancy Wilhelmi nota que as peças de Tennessee “retratam mulheres como dominadoras de poderosa linguagem” (Wilhelmi, 1994, p. 218). Apesar disso, a tentativa de Blanche de manter a imagem de si mesma como uma senhora correta e refinada somente a conduz a negar sua real natureza sexual. Elizabeth Gordon nota que, em sociedades onde a estratificação social se reflete na linguagem, as mulheres – especialmente as de classe média – tendem a usar mais as variantes padrão ou de prestígio do que os homens. “Pesquisas em diferentes tipos de comunidades, usando métodos distintos, revelaram que esse é um padrão comum; demonstrou-se que, em situações formais, as mulheres mudam de estilo de modo mais dramático que os homens” (Gordon, 1997, p. 47). Blanche frequentemente muda

---

<sup>10</sup> Nota do tradutor: Bairro no centro histórico de Nova Orleans onde moram Stella e Stanley.

de estilo quando a necessidade aparece e especialmente quando ela se sente desesperada e acuada.

A natureza sexual de Blanche se afirma, porém, independentemente de suas tentativas de refinamento e isso a leva a uma crise nervosa. De acordo com C. W. E. Bigsby, Blanche é “assombrada por seu próprio fracasso em reconhecer uma responsabilidade humana – um fracasso que a conduz a uma fuga desesperada e sem esperança” (Bigsby, 1984, p. 48). Ela evita relações sexuais adultas, mas procura ativamente casos com adolescentes. É demitida de sua posição de professora por conta de uma tentativa de seduzir um estudante adolescente. Mais tarde, ela admite que teve vários encontros casuais com jovens soldados de um acampamento militar próximo. Suas palavras e ações mostram, em determinado momento, sua necessidade de seduzir um jovem jornalista. Talvez Blanche procure relações com garotos porque sente arrependimento pela morte de seu jovem marido. Apesar de não querer as complicações do amor, o pânico a leva ao sexo quando suas memórias tornam a existência insuportável: “Depois da morte do Alan – intimidades com estranhos era tudo com o que eu parecia capaz de preencher meu coração vazio... perseguindo alguma proteção” (Williams, 197, p. 386). Seu legado foi morte, todas elas horríveis, fardos esmagadores dos mortos que ela enfrentou sozinha. Ela escolhe o caminho da sensualidade, explica, por conta de sua impressão de que “o oposto da morte<sup>11</sup> é o desejo” (Williams, 1971, p. 389). Apesar de seu estado em deterioramento, mesmo quando sua aparência é menos do que desejável, ela raramente baixa sua guarda através do uso de uma linguagem de prestígio. Conforme Edward Finegan explica, “As observações e achados sugerem que em estilos mais formais há uma tendência acentuada de os falantes utilizarem formas mais completas e associarem forma e semântica mais intimamente. Isso é aparentemente verdade para todos os grupos socioeconômicos” (Finegan, 1987, p. 156). Apesar de Blanche ser de uma família *tradicional e de prestígio do Sul*, sua aparência e comportamento, às vezes, não projeta tal condição.

O motivo real para Blanche buscar relações sexuais é, porém, para aliviar sua insegurança e sentimentos de inadequação. Alan, ela diz, “veio para mim pedindo ajuda. Eu não sabia disso... tudo que eu sabia era que eu tinha desapontado ele de algum modo misterioso” (Williams, 1971, p. 354). É esse fracasso que Blanche está tentando resolver ao ter relações com garotos. Ela poderia ser capaz de satisfazer um deles de um jeito que ela nunca foi capaz de satisfazer seu jovem marido Alan. Esse senso de inadequação também explica

---

<sup>11</sup> Conforme sugere o simbolismo dos dois bondes.

sua consciência de sua atratividade física. Temendo que será incapaz de conseguir um homem e sabendo que o fracasso significará que ela terá que encarar a si mesma, Blanche procura Mitch. Mas ela tem medo de uma relação entre um homem e uma mulher maduros e nunca realmente vê Mitch como uma conquista sexual. Ela o vê como uma “fenda na pedra do mundo onde eu podia me esconder” (Williams, 1971, p. 387). Ela quer que ele a proteja de sua constante visão do suicídio de Alan. Infelizmente, ele não é o príncipe que ela espera, e conscientemente ou inconscientemente, ela assume dominância na relação com Mitch através do uso de uma linguagem de poder/prestígio. Diferentemente do jogo de poder entre Stella e Stanley que é majoritariamente físico, a disputa por poder entre Blanche e Mitch é sutil e verbal.

MITCH. Quantos anos você tem?

BLANCHE. Por que você quer saber?

MITCH. Eu falei com minha mãe sobre você e ela disse ‘Quantos anos a Blanche tem?’ Eu não sabia dizer.

BLANCHE. Você falou de mim para sua mãe?

MITCH. Sim.

BLANCHE. Por quê?

MITCH. Eu falei pra minha mãe o quanto você é legal, e que eu gosto de você.

BLANCHE. Você foi sincero sobre isso?

MITCH. Você sabe que sim (Williams, 1971, p. 352).

Buscando informação, Mitch pergunta diretamente a idade de Blanche, fato que ela deseja esconder dele. Fazer uma pergunta é um modo de dominar a conversa. Aquele que pergunta gerencia “o fluxo e troca de mensagens” (Wilhelmi, 1993, p. 220). Blanche se recusa a abrir mão de tal controle a Mitch. Evitando a pergunta enquanto ganha um sutil controle da conversa, Blanche responde à pergunta com outra pergunta – mudando o tópico da conversa. De fato, ao longo desse diálogo ela mantém esse padrão fazendo perguntas, dirigindo a conversa, não dando informações.

Stanley, a antítese de Blanche em sua ignorância e insensibilidade, destrói tanto a esperança quanto a ilusão dela. Tennessee polariza um conflito entre a professora, Blanche, com sua fala de poesia e artes, e o trabalhador Kowalski, com sua vida bruta e primitiva e sua linguagem. E ele vê através da fachada dela sem entender o porquê de Blanche precisar de uma. Stanley entende a provocação de Blanche como um sinal de flerte e conclui que eles tinham “tido esse encontro um com o outro desde o início!” (Williams, 1971, p. 402). O estupro estilhaça a tentativa desesperada de Blanche por dignidade e também força nela o que ela é frágil demais para aguentar, uma potente paixão sexual. O resultado trágico é a



insanidade. De acordo com Ruby Cohn em *Dialogue in American drama*, na cena final Blanche é “a vítima de sua própria fantasia de Southern-belle;<sup>12</sup> o papel se tornou sua realidade já que ela parece não reconhecer os homens que estão jogando pôquer” (Cohn, 1971, p. 104). Esperando Shep Huntleigh, Blanche responde ao doutor do instituto, o qual Cohn diz ser ao mesmo tempo seu “Caçador e seu Pastor” (Cohn, 1971, p. 104). Sua fala ao sair, dirigida ao doutor, intensifica seu *pathos*: “Quem quer que você seja – eu sempre dependi da bondade de estranhos” (Williams, 1971, p. 418). Cohn conclui que Blanche não encontrou bondade entre estranhos e que podemos nos lembrar do primeiro uso da palavra *estranhos* por Blanche, em sua confissão a Mitch, “Depois da morte do Alan – intimidades com estranhos era tudo com o que eu parecia capaz de preencher meu coração vazio” (Cohn, 1971, p. 104). O coração está solitário e ela infelizmente mal equipada para lidar com um mundo cruel de realidade e abandono.

Apesar de Blanche DuBois viver com um passado sórdido e lastimável, o qual ela embeleza através de engano e mentiras, ela possui qualidades redentoras que evocam empatia e admiração. Nunca é sua intenção machucar alguém deliberadamente. Dan Vogel escreve: “Blanche DuBois é típica – uma combinação quase perfeita entre aspiração tirânica, idealismo, fracasso e dignidade, tudo engendrado pela história e a ambientação romântica da sua região” (Vogel, 1974, p. 83). Assim que Blanche se vai, a conversa civilizada desaparece, Stanley e Stella relaxam em uma quase animalesca existência sem palavras conforme o piano azul toca e as últimas palavras da peça ganham seu sentido completo: “Esse jogo é um seven-card stud<sup>13</sup>” (Williams, 1971, p. 419), o qual resume uma vida sombria, decadente e insatisfatória no French Quarter sem o mundo delicado e civilizado de Blanche.

O trabalho de Tennessee Williams é caracteristicamente preocupado com o conflito entre as ilusões de um indivíduo e a realidade de sua situação associado a um conflito entre verdade e beleza. Um exame de Blanche DuBois revela um tema recorrente de arte e decadência e o uso de uma linguagem de prestígio para revelar talento na linguagem e esconder um eu em deterioração. A escrita graciosa e poética de Tennessee personifica a queda e deterioração de Blanche. Sua solidão e decepção são coisas frequentemente muito temidas pelos artistas sensíveis e os heróis do mundo. O espírito humano de Blanche é

---

<sup>12</sup> Nota do tradutor: Termo que se refere à beleza do Sul, utilizado para se referir às mulheres brancas de classe média. Novamente, esse tipo ficou epitomizado com a personagem Scarlett O'Hara de *E o vento levou*, interpretado no cinema por Vivien Leigh.

<sup>13</sup> Nota do tradutor: Variante do *stud* pôquer jogado em ambientes domésticos.



também um tipo especial e delicado que frequentemente é mal-entendido e reprimido pela sociedade. Conforme Anthony S. Abbott nota em *The vital lie*,

As personagens de Williams mentem, sonham, formam ilusões, se voltam ao álcool, drogas e alucinações primariamente para se protegerem de se machucarem. Nós temos que vê-las primariamente como vítimas. Em uma entrevista à *Life* Tennessee disse, 'Para mim a premissa dominante tem sido a necessidade de entendimento e carinho e fortaleza entre indivíduos presos pela circunstância.' Ele nos pede para olhar por baixo da superfície e não julgar. Todas são figuras que o mundo rapidamente condenaria: suas vidas são dominadas por ilusões. Mas Williams nos pede para entendê-las, para ver o *porquê* elas se tornaram o que são, e, finalmente, para amá-las (Abbott, 1989, p. 139, itálico nosso).

Blanche é afligida com uma doença psíquica que se desenvolveu de sua inabilidade de enfrentar a dureza da existência humana. Ela é uma criatura sensível, artística e assombrada pela beleza que está evitando sua própria humanidade enquanto se esconde atrás do uso de uma linguagem de prestígio. E ela incorpora uma projeção parcial do próprio Tennessee. Ninguém entendeu mais desse isolamento do que Tennessee Williams. Esse chamado para entender almas-perdidas na civilização moderna à beira da decadência estética e artística não vem somente dos escritos do dramaturgo, mas do coração do próprio artista e idealista. O domínio magistral da linguagem de Tennessee para descrever suas personagens e situações atua em seu benefício conforme ele apresenta as pessoas que escondem uma parte de si mesmas atrás da sintaxe, aparência e ilusão. É essa narrativa linguística lírica que levou James Hafley a comparar o trabalho de Tennessee com a ópera, "o teatro de Tennessee é o drama da própria linguagem como arte, uma fina arte" (Hafley, 1977, p. 762).

## Referências

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**. Nova Iorque: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1984.

CLURMAN, Harold. **The divine pastime**: theatre essays. Nova Iorque: 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. Nova Iorque: New Directions, 1971.

WOOLFRAM, Walt; SCHILLING-ESTES, Natalie. **American English**. Malden: Blackwell Publishers, 1998.

### **Obras consultadas**

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**. Nova Iorque: Arno Press, 1979.

Tradução submetida em: 02 ago. 2024

Tradução aceita em: 11 set. 2024



## Criaturas simbólicas: espiritualidade e evanescência em peças e contos de Tennessee Williams<sup>1</sup>

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

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

Angiuli Copetti de Aguiar (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13777026

### Resumo

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

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

### Abstract

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

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

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

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

<sup>3</sup> Graduado em Letras – Inglês e Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Maria, mestre e doutor em Estudos Literários – Literatura Comparada pela mesma. Sua ênfase de pesquisa são poesia em língua inglesa e tradução. E-mail: [angiui\\_c\\_a@hotmail.com](mailto:angiui_c_a@hotmail.com).

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

Rilke

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

## O Paradoxo Williams

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Semeando os dentes do dragão: a Iguana**

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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



Fonte: Coleção pessoal do autor.

## Diabos azuis e medos insensatos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A atmosfera psicodélica favorece o caráter parabólico da trama.

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

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

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



Fonte: Coleção pessoal do autor.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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



Fonte: Coleção pessoal do autor.

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



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



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

## Religião e dogma

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

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

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

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

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

A primeira pista que nos leva a essa pessoa é uma correspondência que foi publicada, segundo a qual Williams se encontrava em Londres, onde ela vivia, durante o aniversário dele em 1965.<sup>20</sup> De acordo com John Lahr (2014, p. 157), “Britneva exercia um poder quase imediato sobre Williams”. A correspondência entre Tennessee Williams e Maria Britneva revela uma relação espiritual que se estende para se tornar familiar com os rituais e mistérios da Igreja Ortodoxa Russa. É indicativo que Williams parece pedir a Maria: “Acenda uma vela para mim na adorável igreja russa” (Williams, 1990, p. 72).<sup>21</sup>

Maria estava com sua irmã Sandra quando ela faleceu.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

### **Pássaros e tartarugas – perpetradores invisíveis e vítimas fatais**

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

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

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

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

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

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

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

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

Catherine Holly torna explícito o paralelo:

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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



Fonte: Coleção pessoal do Autor.

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

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

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

Segundo Lander (1958, p. 92),

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

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

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

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

## O esquema da alma

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

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



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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

Segundo a editora M. B. Thornton,

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

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

---

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

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

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



Fonte: Coleção pessoal do autor.

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

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

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

## Epílogo

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

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

## Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Tradução submetida em: 05 jun. 2024

Tradução aceita em: 08 set. 2024



# Όντα Του Συμβολικού Κόσμου: Πνευματικότητα Και Υπερφυσική Δράση Στα Θεατρικά Έργα Και Διηγήματα Του Τένεσι Ουίλιαμς<sup>1</sup>

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

ΤΟΥ ΑΝΘΟΥΛΛΗ Α. ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13800099

### Περίληψη

Το θέμα της παρούσας μελέτης είναι η ερμηνεία της χρήσης των ζώων, των μυθολογικών πλασμάτων και των συμβολικών όντων σε θεατρικά έργα και διηγήματα του Τένεσι Ουίλιαμς. Μέσα από μια διεπιστημονική προσέγγιση επιχειρείται διασταύρωση διαφορετικών περιπτώσεων όπως η "ιγκουάνα" από το έργο "Η νύχτα της ιγκουάνα", τα πουλιά και οι θαλάσσιες χελώνες από το έργο "Ξαφνικά πέρασε το καλοκαίρι", ο γρύπας από το έργο "A Milktrain Doesn't Stop Here Anymore", η γάτα από το διήγημα "Η κατάρα" κ.ο.κ. Όλα αυτά τα συμβολικά όντα συνιστούν υποδηλώσεις της "άνιμα", δηλαδή των εξωλογικών στοιχείων της ψυχής των φαντασιακών χαρακτήρων του Ουίλιαμς. Στην θρησκευτική εικονογραφία οι συμβολισμοί αυτοί είναι ιδιαίτερα διαδεδομένοι. Τα συμβολικά πλάσματα δεν είναι παρά το κείμενο κάτω από τις γραμμές του αφηγήματος του Ουίλιαμς, στο οποίο κωδικοποιείται η πνευματική μεταρσίωση αλλά η και ηθική καταβαράθρωση.

**Λέξεις κλειδιά:** Χριστός, Εκκλησία, Θεός, Ορφείας, ζώο.

### 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.

<sup>1</sup> Κείμενο που δημοσιεύτηκε αρχικά στα Αγγλικά σε αυτό το περιοδικό - v. 7, n. 2 (2023), 54-77 -, με τον τίτλο "Symbolic creatures: spirituality and evanescence in Tennessee Williams's plays and short stories". Διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2383>. Πρόσβαση στις: 17 Ιουλίου. 2024.

<sup>2</sup> Ο Ανθούλλης Δημοσθένης είναι κάτοχος πτυχίου Ιστορίας-Αρχαιολογίας από το Πανεπιστήμιο Αθηνών. Επίσης, έχει μεταπτυχιακό δίπλωμα ειδίκευσης στην βυζαντινή ιστορία και είναι κάτοχος διδακτορικού στην βυζαντινή ιστορία. Στην μεταδιδακτορική του έρευνα ασχολήθηκε με τις αντιδράσεις του ακροατηρίου του Μεσαίωνα στα κηρύγματα των κληρικών. Κατέχει ακόμη μεταπτυχιακό δίπλωμα ειδίκευσης στην θεατρολογία. Επιπρόσθετα, έχει παρακολουθήσει σεμιναριακούς κύκλους μαθημάτων στην σκηνογραφία και την σκηνοθεσία στην Royal Academy of Dramatic Art στο .ονδίνο. Το πεδίο της έρευνας του είναι το αμερικανικό θέατρο και το θρησκευτικό δράμα. Εργάζεται ως σκηνοθέτης θεάτρου στην Κύπρο, την Ελλάδα και τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Βιβλία και άρθρα του έχουν εκδοθεί με θέμα τον θεατρικό συγγραφέα Τένεσι Ουίλιαμς και την ερμηνεία του έργου του. E-mail: [anthoullisdemosthenous@gmail.com](mailto:anthoullisdemosthenous@gmail.com)

Ποιος θα με άκουγε απ' των αγγέλων τα τάγματα αν έβγαζα μια κραυγή.  
Ράινερ Μαρία Ρίλκε  
Ελεγείες του Ντουίνο

### Ο Ουίλιαμς ως παραδοξότητα

Ο Ουίλιαμς μέσα από το έργο του επέζησε του βιολογικού του τέλους και τα κείμενά του έχουν το χαρακτηριστικό μιας ιερής κληρονομιάς που παραπέμπει στα Ευαγγέλια. Στα θεατρικά έργα, στα ποιήματα και στα πεζά του ο Αμερικανός συγγραφέας αφηγείται επεισόδια της ζωής του, αλλά και της διαμόρφωσης της φιλοσοφίας και της μεταφυσικής του. Κάθε ήρωάς του αποτελεί ένα λογοτεχνικό υποκείμενο πίσω από το οποίο βρίσκεται ο ίδιος ο Ουίλιαμς. Σε αυτούς τους φαντασιακούς χαρακτήρες υπάρχει κάτι φαινομενικά οξύμωρο: είναι άγιοι και συνάμα αγύρτες αμαρτωλοί. Αυτό γίνεται συνειδητά στο πλαίσιο της θεολογικής προσέγγισης, που θέλει την αμαρτία να οδηγεί στην μετάνοια και στην συνέχεια στην αγιότητα. Είναι με την ίδια λογική που στην ψυχολογία τονίζεται πως η ψυχική ανθεκτικότητα προϋποθέτει την βίωση αντιξοοτήτων. Βέβαια, η παραδοξότητα στον Ουίλιαμς προκύπτει από την σύγχυση που προκαλεί το πρώτο επίπεδο ερμηνείας της υπόθεσης των μύθων του με το βαθύτερο υπόρρητο νόημά τους. Με απλά λόγια στο έργο του Ουίλιαμς το φαινομενικά κακό είναι καλό και το φαινομενικά σωστό είναι διαβολικό.<sup>3</sup>

Το κυριότερο χαρακτηριστικό των έργων του Ουίλιαμς είναι η αυτοαναφορικότητα.<sup>4</sup> Αναντίρρητα, τα δεδομένα της ζωής του αποτέλεσαν όχι απλά την έμπνευση, αλλά το υλικό με το οποίο έπλασε την δραματουργική του παραγωγή. Μια πληθώρα προσώπων, γεγονότων και καταστάσεων πυροδότησαν τον δημιουργικό του οίστρο. Κυριότερη πηγή από την οποία αντλούσε τα θέματά του: η δυσλειτουργική του οικογένεια.<sup>5</sup> Περιέργως, η συσχέτιση ανάμεσα στα θεατρικά έργα και την ζωή του

<sup>3</sup> P. Watzlawick – D.D. Jackson, “On human communication”, *Journal of Systemic Therapies* 29 (2), (2010), 53-68 – P. Watzlawick, “Brief communications. Paradoxical predictions”, *Psychiatry* 28 (Nov.1), (1965), 368-374.

<sup>4</sup> Ενδεικτικά βλ. H. Diyab, *Crossing the margin: minorities and marginality in the drama of Tennessee Williams*, Leicester 2008 - A. Hale, “Tennessee Williams: The Preacher’s Boy”, *The Southern Quarterly* 38, no.1 Fall 1999, 10 – 20 - R. Hayman, *Tennessee Williams. Everyone else is an audience*, Essex 1993 - L. Konkle, “Puritan paranoia: Tennessee Williams’s Sudden Last Summer as Calvinist nightmare” *American Drama* 7, no.2. Spring 1998, (New York: Center for Advanced Study in Theatre Arts), 51 – 72 - *Tennessee Williams* [Les Nouveaux cahiers de la Comedie Française], Paris 2011 - D. Porter – D. Prince, *Pink triangle. The feuds and private lives of Tennessee Williams, Gore Vidal, Truman Capote and famous members of their entourages*, USA 2014 - R. Siegel, “The metaphysics of Tennessee Williams”, *American Drama* 10, no.1, Winter 2001, (New York: Center for Advanced Study in Theatre Arts), 11- 37 - D. Spoto, *The kindness of the strangers. The life of Tennessee Williams*, New York 1997.

<sup>5</sup> Χαρακτηριστική πηγή που το τεκμηριώνει, το βιβλίο των απομνημονευμάτων της μητέρας του συγγραφέα: Edwina Dakin Williams, *Remember me to Tom. The memoirs of Tennessee Williams’s mother*, London 1963.

συγγραφέα όχι μόνο δεν διευκόλυνε την κατανόηση του βαθύτερου νοήματος αυτών των κειμένων, αλλά οδήγησε σε ένα χάος από αμφισημίες και ανερμάτιστες συζητήσεις.<sup>6</sup> Αυτό ήταν απόλυτα φυσιολογικό, μιας και η ζωή του Τένεσι Ουίλιαμς βρίθεται από αλλόκοτες αντιφάσεις. Πώς να εξηγήσει κανείς την γραφίδα ενός ομοφυλόφιλου γιού, μιας πουριτανής μάνας, που βιώνει την κατάθλιψη λόγω των ενοχών και του ανικανοποίητου που τον στοιχειώνουν σε όλη του την ζωή, ο οποίος γράφει για ανθρώπους με εθραυστη ψυχολογία οι οποίοι καλούνται να επιβιώσουν σε ένα σκληρό και βίαιο κόσμο; Ο Ουίλιαμς κατασκεύασε ένα άλλο εναλλακτικό σύμπαν μέσα στο σύμπαν της πραγματικότητας, όπου μανιχαϊστικά συγκρούονται αδίστακτοι και χοντροκομμένοι άνθρωποι όπως ο Στάνλεϋ Κοβάλσκι με ευαίσθητους ανθρώπους που πιστεύουν στην μαγεία και στους μονόκερους, όπως η Μπλανς Ντυμπούά και η Λώρα Γουίνγκφιλντ.

Συγκεκριμένα η αδελφή του Ουίλιαμς, Ρόουζ, αντικατοπτρίζεται σε χαρακτήρες των έργων του, όπως η αγγελική και αιθέρια Λώρα Γουίνγκφιλντ, στον *Γυάλινο κόσμο* (1944), η καταδιωκόμενη Κάθριν Χόλυ στο *Ξαφνικά πέσει το καλοκαίρι* (1958) κ.ο.κ. Από την άλλη, η μητέρα του, Εντουίνα Ντάκιν Ουίλιαμς, αποτέλεσε το πρότυπο για την διαμόρφωση αυταρχικών γυναικών όπως η Αμάντα Γουίνγκφιλντ, αλλά και μοχθηρών, συναισθηματικά ακρωτηριασμένων χαρακτήρων όπως η Βάϊολετ Βέναμπλ και άλλοι. Ο Ουίλιαμς με την ανισορροπία και την διαταραγμένη ψυχολογία του βρήκε διέξοδο στο γράψιμο. Η Β. Merphy γράφει:

«Το 1967, ο Λονδρέζος κριτικός θεάτρου Herbert Kretzmer εξομολογείται: “Κατάλαβα πολύ λίγα από αυτό (εννοεί την «Κραυγή» 1967)”, υποδεικνύοντας ότι “θα χρειαζόταν ψυχαναλυτής -και κατά προτίμηση ο ψυχαναλυτής του Τένεσι Ουίλιαμς- για να μας παρέχει μια ορθολογική ερμηνεία των παραγμάτων που συνθέτουν τον γρίφο ενός αινιγματικού παζλ που ξεδιπλώνεται επί σκηνής”».<sup>7</sup>

Η προσέγγιση αυτή, αν και ενοχλητικά ειρωνική, εμπλέκει το ψυχολογικό υπόβαθρο του Ουίλιαμς. Είναι, όμως, δυνατό η ψυχανάλυση πέρα από υπαρκτούς ανθρώπους να ερμηνεύσει και φαντασιακούς, λογοτεχνικούς, χαρακτήρες; Σύμφωνα με τον Α. Rasmi,

<sup>6</sup> 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 Comedie 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.

<sup>7</sup> B. Murphy, *The Theatre of Tennessee Williams* 2014, 159.

«Σήμερα η ψυχαναλυτική εξήγηση φαντασιακών χαρακτήρων, που διεπιστημονικά κινείται ανάμεσα στην λογοτεχνία και την ψυχολογία είναι πολύ σημαντική. Παρά την δυσκολία στην αποκωδικοποίηση της ανθρώπινης προσωπικότητας, σήμερα οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες και τα κείμενα μυθοπλασίας τυχάνουν ψυχολογικής αξιολόγησης σαν να πρόκειται για υπαρκτά πρόσωπα, επειδή οι χαρακτήρες αυτοί συνιστούν το διανοητικό πλέγμα της σκέψης των ποιητών και των συγγραφέων που τους δημιούργησαν. Από την στιγμή, λοιπόν, που οι φανταστικοί χαρακτήρες εμφορούνται από τις σκέψεις και την ψυχολογική κατάσταση των δημιουργών τους, τότε η ψυχανάλυση μπορεί να αποτελεί αποτελεσματικό εργαλείο στην κατανόηση των πράξεων, της συμπεριφοράς και του τρόπου σκέψης των συγγραφέων και των συγχρόνων τους».<sup>8</sup>

Μια αφθονία παραδειγμάτων έρχεται να επιβεβαιώσει την πιο πάνω διαπίστωση. Ενδεικτικά αναφέρω πως η Α. Ψιλοπούλου έχει εξηγήσει τα κίνητρα των γυναικείων χαρακτήρων σε νεοελληνικά μυθιστορήματα, χρησιμοποιώντας τις θεωρίες του Σ. Φρόυντ και του Ζ. Λακάν.<sup>9</sup> Επιπρόσθετα, ο Ρ. Armstrong φέρνει σε χιαστί αντιπαραβολή τις θεωρίες του Λακάν με τον Σέξπηρ και συγκεκριμένα με στόχο την κατανόηση του «Άμλετ».<sup>10</sup> Προκύπτει αβίαστα ότι φανταστικοί χαρακτήρες αποτελούν αντανάκλασεις του εσωτερικού κόσμου του συγγραφέα. Ως τέτοιοι, συνιστούν υποκείμενα ψυχολογικής ανάλυσης και ερμηνείας.

### **Σπέρνοντας τα δόντια του δράκου: Η ιγκουάνα**

Σύμφωνα με τον W. Scott Griffies, «ο Ουίλιαμς λειτουργούσε με μοτίβα εντελώς ιδιαίτερης σκέψης τα οποία επαναλαμβάνονταν, γεγονός που διαμορφώνει δυσκολίες στην ένταξή του σε μια παραδοσιακή θεωρία γύρω από το “εγώ”».<sup>11</sup>

Το 2013 ο Paul Tosio δημοσίευσε την μεταπτυχιακή του έρευνα με τίτλο «Ψυχαναλυτικός συσχετισμός σε επιλεγμένα θεατρικά έργα του Τένεσι Ουίλιαμς». Ο Tosio επισημαίνει:

«Από όλα τα έργα του Ουίλιαμς, «Η νύχτα της ιγκουάνα» είναι αυτό που χαρακτηρίζεται περισσότερο για το ψυχολογικό του βάθος. Παρουσιάζει ένα πορτρέτο για τον αιδεσιμότητα

<sup>8</sup> A. Rasmi, “The symbols and appearances of Anima and Animus s archetypes in Epoppee of Korogli”, *Journal of Lyrical Literature Researches* 20 (38), Zahedan, Iran: University of Sistan and Baluchestan Press 2022, (145-170), 145-146.

<sup>9</sup> Α. Ψιλοπούλου, *Διακειμενικότητα και γυναικεία γραφή στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα: Μεταξύ σαρμού και αποβάθρας, Χυδαίες Ορχιδέες και Θηριόμορφοι της Έλενας Μαρούτσου*, MA-thesis, Open University of Greece, apotheosis.eap.gr.

<sup>10</sup> Ph. Armstrong, “Watching Hamlet watching: Lacan, Shakespeare and the mirror/stage”, *Alternative Shakespeares* 2, ed. T. Hawkes, London (2003), 229-250.

<sup>11</sup> W.S. Griffies, “Incorporating Brain Explanations in Psychoanalysis: Tennessee Williams as a Case Study”, *Psychodynamic Psychiatry* 50 (3), New York: Guilford Press (2022), (492-512) 502.

*Λόρενς Τ. Σιάννον, το οποίο αποκαλύπτει το αδιόρατο, εσωτερικό μαρτύριό του».*<sup>12</sup>

Στην *Νύχτα της Ιγκουάνα* (1961) οι Μεξικανοί βοηθοί αιχμαλωτίζουν μια ιγκουάνα και την δένουν με σχοινί. Ο Λόρενς Σιάννον είναι επίσης δεμένος στην αιώρα με σχοινί, από τους Μεξικανούς, προκειμένου να μην προκαλέσει κακό στον εαυτό του. Ο ίδιος ορίζει τον εαυτό του «ως ένα άντρα που έχει φτάσει στο τέλος του περιθωρίου που του έδινε το σχοινί από το οποίο είναι δεμένος και όμως εξακολουθεί να συνεχίζει να παλεύει για να συνεχίσει να προχωρά, με τόση ορμή και δύναμη όση δεν είχε ποτέ σε ολόκληρη την ύπαρξή του».<sup>13</sup> Ο Τένεσι Ουίλιαμς συνδέει ποιητικά την μοίρα της ιγκουάνα με την μοίρα του κεντρικού χαρακτήρα του έργου. Στις σκηνοθετικές του οδηγίες, που παρεμβάλλονται εμβόλιμα μέσα στους διαλόγους του έργου, ο ίδιος ο Ουίλιαμς τονίζει:

*«Η ομάδα της οικογένειας των Γερμανών ανεβαίνει τον λόφο από την παραλία. Μοιάζουν να παίρνουν ικανοποίηση ατενίζοντας το δράμα του Σιάννον. Φορώντας τα μαγιό τους παρελαύνουν στην βεράντα για να καταλήξουν γύρω από τον αιχμαλωτισμένο Σιάννον. Η εικόνα που παρουσιάζουν θυμίζει τουρίστες σε ζωολογικό κήπο που παρατηρούν ένα αστείο ζώο».*<sup>14</sup>

Ο συγγραφέας αποκαλύπτει στο θεατρικό κοινό την ίδια την ψυχή του ήρωά του. Κατ'ακρίβεια, ο Ουίλιαμς στοχεύει στο να αναδείξει την εξωλογική πλευρά της ψυχής του Σιάννον, τα ζώδια του ένστικτα, το πάθος του για ανήλικα κορίτσια, την Θεομαχία του, την έχθρα του απέναντι σε ένα παντοδύναμο τυραννικό Θεό. Συμπεραίνει κανείς πως η ιγκουάνα δεν έχει επλεγεί τυχαία από τον Ουίλιαμς ως μια αλληγορία του Σιάννον. Ας στραφούμε σε ένα χαρακτηριστικό διάλογο ανάμεσα στην Χάννα Τζελκς και στον Σιάννον.

*«Χάννα: Τι είναι η ιγκουάνα;*

*Σιάννον: Είναι ένα είδος σαύρας, μεγάλης, γιγαντιαίας σαύρας*

...

*Χάννα: Κύριε Σιάννον, σας παρακαλώ πηγαίνετε κάτω κι ελευθερώστε την!*

*Σιάννον: Δεν μπορώ να το κάνω αυτό.*

*Χάννα: Γιατί;*

*Σιάννον: Η κυρία Φολκ θέλει να την φάει. Εγώ είμαι αναγκασμένος να κάνω αυτά που θέλει*

<sup>12</sup> P. Tosio, *An object relational psychoanalysis of selected Tennessee Williams play texts*, Rhodes University 2003, 98. Βλ. επίσης L. Levin, "Shadow Into light: A Jungian Analysis of the *Night of the Iguana*", *The Tennessee Williams Annual Revue* 2 (1999), 225-250.

<sup>13</sup> Tennessee Williams, *Plays*, [The Library of America 119-120], v.1-2, ed. M. Gussow- K. Holdich, New York 2000, v. 2, 343.

<sup>14</sup> Williams, *Plays*, v.2, 400.



εκείνη. Βρίσκομαι στο έλεός της. Παραμένω ολοκληρωτικά στην διάθεσή της».<sup>15</sup>

Το ερπετό αποτελεί ένα μυθολογικό αρχέτυπο του Κακού.<sup>16</sup> Φαίνεται ότι προϋπόθεση για να κατανοήσει κανείς αυτό το έργο θα πρέπει να αποκωδικοποιήσει τους συμβολισμούς και τις αλληγορίες μελετώντας παράλληλα με την *Νύχτα της ιγκουάνα* δύο βιβλικές περικοπές. Αφενός την *Γένεση* και αφετέρου την *Αποκάλυψη του Ιωάννη*. Το βιβλίο της *Γενέσεως* μας πληροφορεί ότι κατά την πέμπτη μέρα της Δημιουργίας η θάλασσα ξέβρασε στην στεριά τρομερά τέρατα· δρακοντόμορφα όντα όπως κροκόδειλους και άλλα ερπετά. Εντούτοις, «είδεν ο Θεός ότι καλόν εστί ....» (Γένεσις 1:18). Στα ερμηνευτικά τους σχόλια πάνω στην *Γένεση* οι Πατέρες της Εκκλησίας εξηγούν ότι ο Θεός επέτρεψε την ύπαρξη αυτών των πλασμάτων επειδή ήταν φορείς του Κακού και το Καλό δεν μπορεί να θριαμβεύσει αν δεν αναμετρηθεί προηγουμένως με το Κακό. Σύμφωνα με τον H. Maguire, Πατέρες της Εκκλησίας όπως ο Αναστάσιος και ο Προκόπιος Γάζης διαπιστώνουν ότι οι άγιοι αποκτούν πνευματική καταξίωση μόνο όταν αντιπαλέψουν τα τέρατα της πέμπτης μέρας της Δημιουργίας.<sup>17</sup>

Από την άλλη, στην *Αποκάλυψη του Ιωάννη* το τέλος του κόσμου περιγράφεται με αναφορές στην παρουσία του δράκοντα, ο οποίος θα νικηθεί από μια πανίσχυρη γυναίκα που θα τον τρέψει σε φυγή. [...γυνή δε περιβεβλημένη τον ήλιον...]. Η Χάννα Τζελκς αποτελεί μια υποδήλωση της Παναγίας. Ο κεντρικός χαρακτήρας, ένας αποσχισματισμένος ιερέας, πρέπει να διαβεί την δική του συμβολική νύχτα, κατά την οποία θα αναμετρηθεί με τα πάθη του. Αυτά τα πάθη σωματοποιούνται με ένα κρυπτογραφικό τρόπο στην *ιγκουάνα*. Ο αιδεσιμότατος Σιάννον θα έχει ως σύμμαχο μια πανίσχυρη πνευματικά γυναίκα, την Χάννα Τζελκς, η οποία έχει δηλώσει πως κατάφερε να δαμάσει τον δικό της «μπλε διάβολο». Ο Σιάννον έχει μπροστά του ένα αρχετυπικό δίλημμα: αυτό της Αρετής και της Κακίας. Με άλλα λόγια, ο Σιάννον αποτελεί το διακόβευμα της διελκουστίνδας ανάμεσα στην Χάννα Τζελκς και την Μαξίν Φολκ. Αναμένει κανείς πως ο Σιάννον θα καταφέρει τελικά να σκοτώσει τον δράκο/ιγκουάνα/δαιμονική πλευρά του εαυτού του, ώστε να μπορέσει να σώσει την ψυχή του. Κατά συνέπεια, ο Σιάννον, σε απόλυτη

<sup>15</sup> Williams, *Plays*, v.2, 421-422.

<sup>16</sup> H. Maguire, *Earth and Ocean. The terrestrial world in early byzantine art*, London 1987 - O. El-Shal, "Le sybolism égyptien dans la vie religieuse copte", *Orientalia Lovaniensia Analecta, Proceedings of the Ninth international Congress of Egyptologists*, v.1, ed. J.-C. Goyon - Ch. Cardin, (University of Leuven) Leuven-Paris - Dudley 2007, 627-640.

<sup>17</sup> Maguire, *Earth and Ocean*, 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".

συμφωνία με το αγιολογικό του παράλληλο, τον Άγιο Γεώργιο, θα πρέπει να θριαμβεύσει πάνω στις δυνάμεις του Κακού, προκειμένου να βρει την πολυπόθητη εξιλέωση. Ωστόσο, ο δρόμος του προς το φως μοιάζει να περνά από ένα παράδοξο. Σε αυτή τη μάχη ο δράκοντας πρέπει να νικήσει τον Άγιο Γεώργιο. Ο Λόρενς/Λαυρέντιος πρέπει να καταναλωθεί από τις φλόγες των παθών του πάνω σε μια νοητή σχάρα προκειμένου να εξαγνίσει την ψυχή του μέσα από το μαρτύριο. Η μαριονέτα του διαβόλου, Μαξίν Φολκ, τελικά τον σπρώχνει σε μια ηθική καταβαράθρωση, αλλά την ίδια ώρα άθελά της τον οδηγεί στην πνευματική ανάνηψη και ανάληψη σε μια ανώτερη αγιαστική σφαίρα. Η. J. Thompson εξηγεί γλαφυρά το παράδοξο:

*«στο τέλος της σκοτεινής νύχτας για την ψυχή του Σιάννον, ο ίδιος κατεβαίνει την πλαγιά προς την παραλία σαν να κατεβαίνει την πνευματική Κλίμακα του Ιωάννη (της Κλίμακος), η οποία όμως έχει μια ιδιαιτερότητα: καθώς κατεβαίνεις (στην αμαρτία) στην πραγματικότητα ανεβαίνεις (μέσω του μαρτυρίου και της μετάνοιας)... κι έτσι ο Σιάννον προχωρώντας προς τα κάτω αντί να κατεβαίνει, ανεβαίνει προσεγγίζοντας έτσι τον Θεό».<sup>18</sup>*



Η Χάννα Τζελκς από ανέβασμα του έργου του Τένεσι Ουίλιαμς «Η νύχτα της ιγκουάνα», Κόπρος 2018, σκηνοθεσία: Α. Δημοσθένους

[Φωτο: Προσωπική συλλογή του συγγραφέα]

<sup>18</sup> J.J. Thompson, *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol*, New York 1987, 176-177.

## Μπλε διάβολοι και αδικαιολόγητες φοβίες

Σύμφωνα με το λεξικό της Οξφόρδης «άνιμα» ορίζεται ως το κομμάτι εκείνο της ψυχής που δεν γίνεται κατανοητό με την λογική και διαχωρίζεται από το άλλο κομμάτι που γίνεται κατανοητό με την λογική.<sup>19</sup> Κατά συνέπεια, ο Τένεσι Ουίλιαμς χρησιμοποιεί τα ζώα ως σύμβολα και προβολές των ανθρώπινων ενστικτών, της ψυχής, μιας αόρατης και ακατάληπτης ουσίας. Δαίμονες, τέρατα, ζώα... Στα σημειωματάριά του γράφει στις 7 Ιανουαρίου 1940,

«Λυπάμαι που πρέπει να αναφέρω ότι υιόθω ένα πλάκωμα εξαιτίας των μπλε διαβόλων της ηττοπάθειας, οι οποίοι μου δείχνουν τα άσχημα πρόσωπά τους ως αντίδραση για να μου χαλάσουν την περίοδο ανάτασης ή ακόμη και θριάμβου που βιώνω. Θα πρέπει να τους νικήσω άλλη μια φορά. Είναι μια τόσο καταραμένη ενόχληση η παρουσία τους. Και αυτή η ενόχληση είναι ισχυρότερη από την θέλησή μου ή από αυτούς τους ίδιους τους παράλογους φόβους; Θα πρέπει να τους αρπάξω και να τους πετάξω κάτω σαν μια φωλιά από φίδια και να τους συντρίψω κάτω από τις σόλες των παπουτσιών μου».<sup>20</sup>

Σε αυτά τα όντα ο Ουίλιαμς δίνει μορφή στην τερατώδη διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. Σε ένα παράλληλο σύμπαν, ο κορυφαίος Έλληνας ποιητής Κωνσταντίνος Καβάφης στο ποίημα του «Ιθάκη» γράφει,

«Τους Λαιστρυγόνας και τους Κύκλωπας/ τον άγριο Ποσειδώνα δεν θα συναντήσεις,/ αν δεν τους κουβανείς μες την ψυχή σου,/ αν η ψυχή σου δεν τους στήνει εμπρός σου.»<sup>21</sup>

Αναφορικά με τους παράλογους φόβους σε συνάρτηση με τα μυθολογικά πλάσματα του Ουίλιαμς, έτσι όπως αποτυπώνονται στα έργα του, θα πρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας σε ένα ενδεικτικό παράδειγμα. Στο έργο του *The Milktrain Doesn't Stop Here Anymore/ Ο άγγελος του θανάτου* (1963), η κυρία Γκόφορθ ζει σε μια πολυτελή έπαυλη σε ένα λόφο σε μια ακτή που ονομάζεται Divina Costiera, θεϊκή ακτή. Βρίσκεται προς το τέλος της ζωής της, καθώς ο καρκίνος έχει φτάσει σε τελικό στάδιο. Εκείνη, ωστόσο, είναι σε άρνηση να αναγνωρίσει τον επερχόμενο θάνατο. Πιστεύει ακράδαντα ότι ο πλούτος της θα εμποδίσει το αναπόδραστο τέλος. Η Φλώρα «Σίισυ» Γκόφορθ μεταμορφώνεται σε έναν άπληστο, υλιστικό, σεξουαλικά ασύδοτο θηλυκό γρύπα. Ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τα πλούτη και την περιουσία της. Σταδιακά μετατρέπεται σε ένα μοχθηρό, διαβολικό ον. Η κυρία Γκόφορθ εξηγεί:

<sup>19</sup> Oxford Languages, "anima" (βλ. Google search).

<sup>20</sup> Tennessee Williams, *Notebooks*, ed. M. Bradham- Thornton, New Haven- London 2006, 181.

<sup>21</sup> Κωνσταντίνου Καβάφης, Ιθάκη <https://www.greek-language.gr>.

«Το Κακό δεν είναι ένα άτομο. Το Κακό είναι κάτι που τρυπώνει ύπουλα μέσα στην καρδιά ενός ανθρώπου και κυριαρχεί πάνω σε αυτήν: ένας κακός και δόλιος εισβολέας».<sup>22</sup>

Στις σκηνοθετικές του οδηγίες στο *The Milktrain Doesn't Stop Here Anymore/ Ο άγγελος του θανάτου*, ο Ουίλιαμς το καθιστά σαφές: «η σημαία στο κτήμα της κυρίας Γκόφορθ απεικονίζει το προσωπικό της έμβλημα: τον γρύπα».<sup>23</sup> Τι είναι ο γρύπας; Ο τελευταίος «επισκέπτης» της κυρίας Γκόφορθ, Κρίστοφερ Φλάντερς, απαντά σε αυτό το ερώτημα: «Ο γρύπας εκπροσωπεί μια δυνατή ζωτική ενέργεια σχεδόν ισχυρότερη και από τον θάνατο».<sup>24</sup> Αυτό το ον συντίθεται από δύο άλλα ζώα: μισό είναι λιοντάρι και μισό αετός.<sup>25</sup> Στο συγκεκριμένο έργο ο γρύπας δεν είναι το μοναδικό συμβολικό ον που βρίσκεται ωσει παρόν. Πρόκειται για ένα εφιαλτικό παραμύθι που βρίθεται από αλλόκοτα πλάσματα. Σύμφωνα με την A. Saddik,

«Το έργο είναι γεμάτο από τερατώδη πλάσματα: τα σκυλιά- φύλακες παραπέμπουν σε λύκους που φρουρούν την κυρία Γκόφορθ μέσα στο βραχώδες φρούριό της, η θάλασσα που περιβάλλει το κτήμα είναι γεμάτη με μέδουσες που δηλητηριάζουν τους λουόμενους, μια «Μάγισσα» την οποία ο Ουίλιαμς περιγράφει σαν «πλάσμα από ένα εξεζητημένο παραμύθι» εμφανίζεται στην πλοκή και αποκαλύπτεται ότι ζει με μεταγίσεις αίματος. Η Μάγισσα θα καθίσει σε δείπνο με την κυρία Γκόφορθ, όπου θα της προσφερθεί ένα φρικτό ψάρι από τα βάθη της θάλασσας, το οποίο έχει ανθρώπινο πρόσωπο, ενώ τέλος ο ήλιος παρουσιάζεται ως ένα “θυμωμένο, γέρικο λιοντάρι”».<sup>26</sup>

Η ψυχεδελική ατμόσφαιρα που περιγράφεται πιο πάνω υποστηρίζεται από τον παραβολικό χαρακτήρα της υπόθεσης του έργου.

Ο Κρίστοφερ είναι μια υποδήλωση του Αγίου Χριστόφορου, μιας Καθολικής αλλά και Ορθόδοξης φιγούρας, που βοηθά τους ανθρώπους στις μεταβάσεις τους από το ένα μέρος στο άλλο ή από την μια διάσταση στην άλλη. Σύμφωνα με τον G. Debusscher,

«Η παρουσία φιγούρων που παραπέμπουν σε αγίους στην ύφανση της πλοκής των έργων υποδεικνύει ότι ο συγγραφέας συλλαμβάνει την κατάσταση των κεντρικών του χαρακτήρων ως ανάλογη με αυτή των αγίων με τους οποίους συγκρίνονται και είναι οι προστάτες αγιοί τους. Ενσωματώνοντας σκηνικά ή λεκτικά τις μορφές των αγίων, ανακαλεί στο μυαλό του θεατή το μαρτύριο του κάθε αγίου. Έτσι, ο Ουίλιαμς δίνει έμφαση μέσα από την αντιπαραβολή όχι τόσο

<sup>22</sup> Williams, *Plays*, v.2, 555.

<sup>23</sup> Williams, *Plays*, v.2, 496.

<sup>24</sup> Williams, *Plays*, v.2, 542.

<sup>25</sup> R. Basic, “Between Paganism and Christianity: Transformation and Symbolism of a Winged Griffin”, *Ikon* 2 (2009) (Brussels: Brepols Publishers), 85-92.

<sup>26</sup> A.J. Saddik, *Tennessee Williams and the Theatre of Excess. The strange, the crazed, the queer*, Cambridge 2015, 88.

την αγιότητα στην ιδιότητα του θεατρικού χαρακτήρα ως κοινωνικά απόβλητου.»<sup>27</sup>

Με απλά λόγια, οι άγιοι μαρτύρησαν επειδή η κοινωνία τους απέρριψε και δεν αποδέχθηκε το δίδαγμα που έφεραν. Με ανάλογο τρόπο η σύγχρονη κοινωνία απορρίπτει χαρακτήρες φαινομενικά περιθωριακούς και εξαθλιωμένους, αλλά στην ουσία άγιους.



Κρίστοφερ Φλάντερς, Τένεσι Ουίλιαμς, *The Milktrain Doesn't Stop Here Anymore/ Ο άγγελος του θανάτου*, Κύπρος 2022, σκηνοθεσία: Α. Δημοσθένους  
[Φωτο: Προσωπική συλλογή του συγγραφέα]

Πολλοί από τους ήρωες του Ουίλιαμς είναι αποδιοπομπαίοι τράγοι. Αυτή η πεποίθηση συνδέεται με το καλβινιστικό υπόβαθρο του συγγραφέα, ο οποίος παρουσιάζει το αρχετυπικό παράδειγμα του μεγαλύτερου αποδιοπομπαίου τράγου, του Ιησού Χριστού, σε διάφορες παράλληλες εκδοχές.

<sup>27</sup> G. Debusscher, "Tennessee Williams as hagiographer: an aspect of obliquity in drama", *Revue des Langues Vivantes* 40, Berlin- Munich- Boston: De Gruyter (1974), (449-456) 455.



Το παράδειγμα του Χριστού, ενός περιθωριακού ο οποίος διώχθηκε από την άρχουσα τάξη, φαίνεται να φωτίζει άλλη μια διάσταση στο θέμα.<sup>28</sup> Ο πόνος μεταρσιώνει, μπορεί να παρομοιαστεί με την Ευχαριστιακή θυσία όπου το Θείο Βρέφος μελίζεται και διαμελίζεται διά την σωτηρίαν του κόσμου. Σε μια τελετουργία που θεωρείται ιερό μυστήριο για την Εκκλησία, το εκκλησίασμα καταναλώνει το Σώμα και το Αίμα του Χριστού για να γίνει ένα με Αυτόν. Στην αρχαία ελληνική μυθολογία ο Διόνυσος Ζαγρεύς δέχθηκε επίθεση και διαμελίστηκε από τους Τιτάνες. Παρά τον διαμελισμό του ο Διόνυσος Ζαγρεύς αναστήθηκε, όπως ο Ιησούς Χριστός. Ο σπαραγμός του οδήγησε στην γέννηση μιας νέας λατρειας στο πλαίσιο του ορφισμού.<sup>29</sup> Το στοιχείο αυτό μας οδηγεί σε ένα άλλο έργο του Τένεσι Ουίλιαμς, όπου το μοτίβο επαναλαμβάνεται. Πρόκειται για το έργο με τίτλο *Ορφείας στον Άδη* (1957), ένα έργο στο οποίο ο πρωταγωνιστής, Βαλ Εξσέβιορ, κινδυνεύει να διαμελιστεί από τα σκυλιά που απειλεί να εξαπολύσει εναντίον του ο σερίφης. Είναι τα ίδια σκυλιά που κατακρεούργησαν δραπέτες από τις γειτονικές φυλακές. Φυσικά, έχουμε να κάνουμε με ακόμη μια αλληγορία, δεδομένου ότι ο Βαλ μιλά για «*δια βίου κάθειρξη μέσα στο ίδιο μας το δέρμα για όσο βρισκόμαστε στα επίγεια*»<sup>30</sup> Ο διαμελισμός του σώματος, η οδύνη της σάρκας, οδηγεί στην σωτηρία. Το φοβερό μαρτύριο των αγίων που υπέφεραν με ανάλογους τρόπους αποτελεί αδιάσειστο τεκμήριο. Το ότι ο Ουίλιαμς εννοούσε αυτό ακριβώς επιβεβαιώνεται –αποκλείοντας πολλαπλές ερμηνείες– στο αποκαλυπτικό διήγημα *Ο πόθος και ο μαύρος μασέρ/Desire and the Black Masseur* (1948). Ο κεντρικός ήρωας του διηγήματος είναι ο Άντονι Μπερνς, ο τριαντάχρονος περιθωριακός που αναζητεί διακαώς την εξιλέωση. Ο Ουίλιαμς αναφέρει με ενάργεια:

«Γιατί οι αμαρτίες του κόσμου είναι στην πραγματικότητα οι ατέλειές του και γι'αυτές θα πρέπει να υποφέρει ώστε να βρει τελικά την εξιλέωση».<sup>31</sup>

Επιπρόσθετα ο Debusscher τονίζει,

«Οι αγιολογικές αναφορές αποτελούν τμήμα ενός συνόλου μηχανισμών που αποσκοπούν στο να στρέφουν την προσοχή των αναγνωστών και των θεατών μακριά από την επιφάνεια του έργου. Ενεργοποιούν την ιδέα ότι το παραστατικό γεγονός είναι περιορισμένο κι ότι μια σύγχρονη δράση με

<sup>28</sup> G. L. Frear, "René Girard on Mimesis, Scapegoats, and Ethics", *The Annual of the Society of Christian Ethics* 12 (1992), (115-133), 119, 122-123. Επίσης βλ. R. S. Rosengerg, *The Givenness of Desire. Human Subjectivity and the Natural Desire to See God*, Toronto 2017, 140-144.

<sup>29</sup> A. Barnabé, "Autour du mythe orphique sur Dionysos et les Titans. Quelques notes critiques", *Des Géants à Dionysos. Mélanges offerts à F. Vian*, Alessandria: Edizioni dell'Orso 2003, 25-39.

<sup>30</sup> Williams, *Plays*, v.2, 42-43.

<sup>31</sup> Tennessee Williams, *One Arm and other stories*, New York 1967, 92. Βλ. επίσης: A.J. Saddik, "The (Un)Represented Fragmentation of the Body in Tennessee Williams's "Desire and the Black Masseur" and *Suddenly last Summer*", *Modern Drama* 41 no. 3 (1998), 347-354.



πολύ μεγαλύτερη σημασία εκτυλίσσεται σε ένα υπόγειο επίπεδο. Αυτή η προσέγγιση αναδεικνύει το βάθος των έργων του Ουίλιαμς σε αντίθεση με τα απλά ρεαλιστικά ανεβάσματα των έργων αυτών». <sup>32</sup>

Η κυπριακή παραγωγή του *The Milktrain Doesn't Stop Here Anymore/ Ο άγγελος του θανάτου* (σκηνοθεσία: Ανθούλλης Δημοσθένους) ανέδειξε την διάσταση της πνευματικότητας του έργου, ενός έργου που συνιστά μια παραβολή γεμάτη με κρυμμένες αλληγορίες. Στην αρχή του έργου παρατίθενται στίχοι από το ποίημα του William Butler Yeats “*Σαλπάροντας για το Βυζάντιο*”,

«η καρδιά μου κατασπαράσσεται από τον πόθο  
και μοιάζει με ένα ζώο που ξεψυχά  
μη γνωρίζοντας καν σε τι ορίζεται η ύπαρξή του  
παρά μόνο επιζητεί απελπισμένα την ένωση με το σύμπαν». <sup>33</sup>

Το ερώτημα είναι σαφές: Θα καταφέρει η κυρία Γκόφορθ να αποπλεύσει για το «Βυζάντιο»; Η απάντηση είναι ανεπιφύλακτα καταφατική. Στο τέλος, εκείνη μετανοεί για τον πρότερο βίο της, βγάζοντας τα βαρόντιμα δακτυλίδια της, που συνιστούσαν τις πνευματικές αλυσίδες που την καθήλωναν, και τα παραδίδει στον Κρίστοφερ. Επιπλέον, υποφέρει ένα μαρτυρικό θάνατο, κάτι που οδηγεί τον Ουίλιαμς στο να την ανταμείψει με το μεγαλύτερο δώρο: την αγιότητα. Έτσι, η κηδεία της δεν συνιστά απλά μια αναχώρηση από τα εγκόσμια. Η κυρία Γκόφορθ τελικά σαλπάρει για το «Βυζάντιο», προχωρώντας προς τα άνω. Στο τέλος, ο γρύπας εξαφανίζεται και την θέση του παίρνει «*μια αγία βυζαντινή αυτοκράτειρα που ενταφιάζεται μέσα σε κρύπτη*», κατά την έκφραση του ίδιου του Ουίλιαμς. <sup>34</sup> Εγκαταλείπει τον χρυσό για να κερδίσει έναν πνευματικό θησαυρό σε μια συμβολική διάσταση. Η τελευταία εικόνα της κυπριακής παράστασης αποτελεί παραπομπή στην βυζαντινή εικονογραφία της Κοίμησης της Θεοτόκου, η οποία βασιζέται στον ύμνο της εορτής της Κοιμήσεως:

«*Απόστολοι εκ περάτων, συναθροισθέντες ενθάδε, Γεθσημανή των χωρίω, κηδεύσατέ μου το σώμα, και συ, Υιέ και Θεέ μου, παρέλαβέ μου το πνεύμα*» <sup>35</sup>

<sup>32</sup> Debusscher, *Hagiographer*, 455

<sup>33</sup> Williams, *Plays*, v.2, 489.

<sup>34</sup> Williams, *Plays*, v.2, 580.

<sup>35</sup> <http://orthopraxiaa.blogspot.com>.



Το τέλος της κυρίας Γκόφορθ, *The Milktrain Doesn't Stop Here Anymore/ Ο άγγελος του θανάτου*, Κύπρος 2022, σκηνοθεσία: Α. Δημοσθένους  
[Φωτο: Προσωπική συλλογή του συγγραφέα]



Τοιχογραφία που παριστάνει την Κοίμηση της Θεοτόκου, Ναός της Παναγίας της Ασίνου, Νικητάρι, Κύπρος, 1105/6

[Φωτο: Μ. Αχειμάστου- Ποταμιανού, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, 56-57]

## Θρησκεία και δόγμα

Η ζωή του Τένεσι Ουίλιαμς ήταν ένα αίνιγμα. Το έντονα αυτοβιογραφικό έργο του δεν θα μπορούσε παρά να έχει πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Παρότι, οι μελετητές και οι δημοσιογράφοι τον είδαν ως ένα ανήθικο, σεξουαλικά ασύδοτο ομοφυλόφιλο που νοιαζόταν μόνο να παρωδήσει την θρησκεία στα έργα του, η πραγματικότητα απέχει πολύ από αυτό.<sup>36</sup> Ο Τένεσι Ουίλιαμς ήταν αληθινά πιστός.<sup>37</sup> Η πίστη του προσδιορίζεται ως μια βαθιά ανάγκη κατανόησης του Θεού. Έχοντας μεγαλώσει σε μια αυστηρά θρησκευόμενη οικογένεια Προτεσταντών, οι μελετητές θεώρησαν πως κάθε θρησκευτική αναζήτηση και μεταφυσικός προβληματισμός, προέκυπταν από τα βιώματά του ως μέλος της Επισκοπικής Εκκλησίας. Δεδομένου ότι το 1969 προσηλυτίστηκε στον Καθολικισμό και ο αδελφός του ήταν Καθολικός κήρυκας, ήταν φυσικό να υποστηριχθεί ότι κάποιες ιδέες του έχουν ως αφετηρία το ρωμαιοκαθολικό δόγμα.<sup>38</sup> Ωστόσο, κάποιες από τις ιδέες του φαίνεται να μην προκύπτουν ούτε από τον Καθολικισμό ούτε από τον Προτεσταντισμό.

Πέρα από τα δόγματα του Προτεσταντισμού και του Ρωμαιοκαθολικισμού το έργο του είναι εμβολιασμένο με θεολογικές προσεγγίσεις του Ανατολικού Ορθόδοξου κόσμου. Σε μια συνέντευξη που έδωσε το 1966, ο Τένεσι Ουίλιαμς ρωτήθηκε αν συνδέεται με κάποια συγκεκριμένη θρησκεία. Εκείνος απάντησε πως έχει μια Ορθόδοξη εικόνα ρωσικής τέχνης δίπλα στο κρεβάτι του. Αυτή η εικόνα του χαρίστηκε την προηγούμενη χρονιά στο Λονδίνο από μια φίλη ως δώρο γενεθλίων.<sup>39</sup> Η σύνδεση της ανάγκης για πίστη στο Θεό σε συνάρτηση με μια συγκεκριμένη θρησκεία έχει στο συγκεκριμένο σημείο ιδιαίτερη

<sup>36</sup> J. Lahr, *Tennessee Williams. Mad pilgrimage of the flesh*, London 2014. 99, «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”». Βλ. επίσης, Saddik, *Fragmentation*, 349 “The story ends with the masseur throwing the bones of Burns’s body into a lake as a mock-baptism,...” – B. Parker, “Tennessee Williams and the Legends of St Sebastian”, *University of Toronto Quarterly* 69 no.3 (summer 2000), (634 – 659) 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».

<sup>37</sup> Βλ. ενδεικτικά *Tennessee Williams, Notebooks*, 23 «Sunday, 22 March 1936 Sunday. A swell day- Went to Holy Communion at St Michael’s Church at Christ Church Cathedral- enjoyed service latter...», 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», 53 « Monday, 31 August 1936... I do believe in God. I know that I do», 69 «Monday, 23 November 1936... I am praying tonight. After all is quite a necessary thing», 110, 147 «God give me strength» κλπ.

<sup>38</sup> Θα αναφερθώ μόνο στο συνέδριο του Συγκριτικού Δράματος που γίνεται κάθε χρόνο στο Ορλάντο. Το 2018 υποστηρίχθηκε πως η ιδέα του καθαρτηρίου που εμφανίζεται στο έργο του προκύπτει από την μύηση του στον Καθολικισμό.

<sup>39</sup> Βλ. *Conversations with Tennessee Williams*, ed. A.J. Devlin, Mississippi 1997, 127.

βαρύτητα. Ο Ουίλιαμς περιγράφει την διακήρυξη της πίστης του στο Θεό μέσα από την επαφή του με μια Ορθόδοξης τεχνοτροπίας λατρευτική εικόνα. Πως ήταν δυνατό ένας Αμερικανός συγγραφέας, όπως ο Τένεσι Ουίλιαμς, να γνωρίζει το θεολογικό δόγμα της Ορθόδοξης Εκκλησίας; Είναι σαφές ότι δεν πρόκειται για σύμπτωση των ιδεών του Ουίλιαμς με την Ορθοδοξία. Ο ίδιος επέλεξε να μην κατονομάσει το άτομο που του χάρισε την εικόνα, ώστε να μην στρέψει την προσοχή των παπαράτσι που τον ακολουθούσαν παντού και ήθελαν να γνωρίζουν τα πάντα για την ζωή του, στο πρόσωπο αυτό. Ως ένα βαθιά μυστικοπαθές άτομο ήθελε κάποιες πτυχές της ζωής του αυστηρά ιδιωτικές. Ωστόσο, το πρόσωπο που του χάρισε την εικόνα δεν θα μπορούσε να είναι άλλο από την Μαρία Μπρίτνεβα, γνωστή ως Λαίδη Μαρία Σαιντ Τζαστ.

Το πρώτο στοιχείο που οδηγεί σε αυτό το πρόσωπο είναι η αλληλογραφία των δύο. Σε αυτή την πηγή σώζεται γράμμα στο οποίο αποκαλύπτεται ότι ο Ουίλιαμς βρισκόταν στο Λονδίνο στα γενέθλιά του το 1965, μια χρονιά πριν την υπό συζήτηση συνέντευξη.<sup>40</sup> Σύμφωνα με τον John Lahr «η Μπρίτνεβα ασκούσε μια άμεση επίδραση πάνω στον Ουίλιαμς».<sup>41</sup> Η αλληλογραφία ανάμεσα στον Ουίλιαμς και την Μπρίτνεβα αποκαλύπτει μια πνευματική σχέση, η οποία εκτεινόταν στην εξοικείωση του πρώτου με την τελετουργία και τα μυστήρια της Ορθόδοξης Ρωσικής Εκκλησίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ουίλιαμς εμφανίζεται να ζητά από την Μαρία να ανάψει ένα κερί γι' αυτόν στην υπέροχη ρωσική εκκλησία.<sup>42</sup>

Η Μαρία βρισκόταν με την αδελφή της Σάντρα όταν εκείνη ξεψυχούσε:

*«Ο Τένεσι πήγε να φέρει ένα Ρώσο ιερέα. Ο Τένεσι μου είχε μιλήσει για το γεγονός πολύ αργότερα. Είπε: «Δεν θα ξεχάσω ποτέ την στιγμή που έφερα τον ιερέα μέσα στο δωμάτιο και σε είδα να λυγίζεις στο προσκέφαλο της Σάντρας στο κρεβάτι, για να βάλεις στα χείλη της τον ρωσικό σου σταυρό για να τον προσκυνήσει». Μετά από την κηδεία της Σάντρας, ο Τένεσι έγραψε ένα ποίημα».*<sup>43</sup>

Σίγουρα η επαφή του με την Μαρία τον έφερε πιο κοντά στις θρησκευτικές της πεποιθήσεις. Η παράκλησή του να του ανάψει κεριά στην Ορθόδοξη εκκλησία δείχνει, αν μη τι άλλο, τον μεγάλο του σεβασμό για την Ορθοδοξία. Ίσως ακόμη, ο μεσιτικός ρόλος της Ρωσίδας φίλης του να τον ενδυνάμωνε. Εκείνη τον τίμησε προσφέροντάς του την

<sup>40</sup> *Five o'Clock Angel. Letters of Tennessee Williams to Maria St. Just 1948-1982*, New York 1990, 191 «March 12, 1965 I'm writing to inform or warn you that I am flying to London on the 23<sup>rd</sup> of this month, three days before my unfortunate birthday...».

<sup>41</sup> Lahr, *Tennessee Williams*, 157.

<sup>42</sup> *Five o'Clock*, 72, 362 «please light a candle for me" και "there are people who make you believe in God».

<sup>43</sup> *Five o'Clock*, 46-47.



μεγάλη της κόρη για να την βαφτίσει. Ο νονός Ουίλιαμς χάρισε ως πρώτο δώρο στην πνευματική του θυγατέρα μια καθόλου τυχαία επιλογή: τις Ελεγείες του Ντουίνο, του Ράινερ Μαρία Ρίλκε (1875-1926).<sup>44</sup>

Ο μεγάλος διανοητής Ρίλκε, ο οποίος οδηγήθηκε στον Ορθόδοξο μυστικισμό, υπήρξε επίσης ένας παράγοντας που επηρέασε αποφασιστικά το έργο του Ουίλιαμς. Ο Ρίλκε παρότι παρουσίασε από νωρίς αξιόλογα δείγματα ποιητικών κειμένων, μόνο μετά το 1899 θεωρήθηκε ως ένας από τους παγκοσμίως κορυφαίους ποιητές. Την χρονιά εκείνη είχε ταξιδέψει στην Ρωσία και επέστρεψε ριζικά αλλαγμένος. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτό που του προκάλεσε τόσο μεγάλη αλλαγή ήταν η επαφή του με την ορθόδοξη πνευματικότητα.<sup>45</sup> Το θεατρικό «κήρυγμα» του Ουίλιαμς βρίσκει σημαντικές αναλογίες στην ποίηση του Ρίλκε. Εξάλλου, έργα του Ρίλκε, όπως οι Ελεγείες του Ντουίνο, βρέθηκαν στην βιβλιοθήκη του Ουίλιαμς με εκτενείς χειρόγραφες σημειώσεις του Αμερικανού συγγραφέα στα περιθώρια.<sup>46</sup> Η πνευματικότητα και η υπερφυσική δράση είναι κυρίαρχες στο έργο του Ρίλκε, κάτι που απαντάται αντίστοιχα και στο έργο του Ουίλιαμς.

Το 1963 ο Ουίλιαμς βίωσε ένα σοβαρό τραύμα: τον θάνατο του συντρόφου του Φρανκ Μέρλο. Στην επιστολή του προς την Μαρία Μπρίτνεβα, ημερομηνίας 23 Σεπτεμβρίου 1963 γράφει κάτι εξαιρετικά αινιγματικό:

*«Νομίζω πως η ακολουθία που του κάναμε στην ρώσικη εκκλησία ενίσχυσε το γεγονός ότι ο αποβιώσας δεν έχασε ποτέ την αξιοπρέπεια και την περηφάνια του».*<sup>47</sup>

Ο Ουίλιαμς μοιάζει να αυτοπροσδιορίζεται ως Ορθόδοξος αφού μοιράζεται κωδικοποιημένα με την Ορθόδοξη φίλη του Μαρία τις σκέψεις του, λέγοντάς της πως νιώθει ικανοποιημένος που όσο ακόμη ο Μέρλο ζούσε είχε καταφέρει να του περάσει τις αξίες της Ρωσικής Εκκλησίας, κάτι που τον βοήθησε να παραμείνει ως το τέλος αξιοπρεπής. Είτε μέσα από τις προσευχές και τις ακολουθίες, είτε με την όποια επιρροή του Ορθόδοξου δόγματος και της ρωσικής κουλτούρας, αυτό που τελικά μετρούσε για τον

<sup>44</sup> Five o'Clock, 146-147.

<sup>45</sup> N.J. Fedder, *The Influence of D.H. Lawrence on Tennessee Williams*, The Hague 1966. Σύμφωνα με τον καθηγητή Henry I. Schvey «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...» (H. Schvey, “The violets in the mountains have broken the rocks! : Tennessee Williams and St. Louis”, *A Streetcar Named Desire: From Pen to Pop*, eds. M.-L. Veterian- A. Diaz- Kostakis, (Les Éditions de l’École Polytechnique), Paris 2012, (85- 95), 88).

<sup>46</sup> G. Heintzelman – A. Smith-Howard, *Critical companion to Tennessee Williams*, New York 2005, 387.

<sup>47</sup> Five o'Clock, 187.

Ουίλιαμς ήταν ότι ο Μέρλο πέθανε έχοντας την όψη αγίου.<sup>48</sup>

Επιπρόσθετα, θα πρέπει να λεχθεί ότι οι δύο μεγάλες αδυναμίες του Ουίλιαμς ήταν το έργο του και η αδελφή του Ρόουζ.

«Στην διαθήκη του ο Ουίλιαμς εμπιστεύεται και τα δύο στην φροντίδα της Μαρίας. Όταν πέθανε, μετά την εξόδιο ακολουθία στο κοιμητήριο και πριν από τον ενταφιασμό του, οι πενθούντες επέστρεψαν στο Σαιντ Λούις. Η Μαρία δεν τους ακολούθησε. Έμεινε με τους νεκροθάφτες. Καθώς το φέρετρό του Ουίλιαμς κατέβαινε στη γη μόνο η Μαρία ήταν παρούσα δίπλα του να τον συντροφεύει στο κατενόδιο».<sup>49</sup>

Το σώμα του Τένεσι Ουίλιαμς τάφηκε στο Κοιμητήριο του Γολγοθά αντί να σκορπιστεί η τέφρα του στην ανοικτή θάλασσα, όπως επιθυμούσε ο ίδιος. Ήθελε να έχει το τέλος των νεογέννητων χελώνων που περιγράφει στο *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* και του Λούισιο στο διήγημα *The Malediction/ Η κατάρα* (1948).

«Ο Τένεσι Ουίλιαμς επιθυμούσε να διασκορπιστεί η τέφρα του στην θάλασσα. Το έλεγε συχνά αλλά και το όρισε ρητά σε κωδίκελλο στην διαθήκη του στις 21 Ιουνίου 1972»,

σύμφωνα με τον H. Schvey.<sup>50</sup> Αυτό δεν έγινε σεβαστό από τον αδελφό του, ο οποίος επέβαλε την δική του γνώμη, δηλαδή να ταφεί δίπλα στην μητέρα τους.

### **Πουλιά και χελώνες- αόρατοι διώκτες και μοιραία θύματα**

Χαρακτήρες όπως ο Λόρενς Σιάννον, ο Κρίστοφερ Φλάντερς και ο Σεμπάστιαν Βέναμπλ μπορούν να χαρακτηριστούν ως άγιοι του περιθωρίου, στενά συνδεδεμένοι με τον άγιο, το όνομα του οποίου φέρουν, αλλά επίσης και με τον ίδιο τον Ουίλιαμς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η σύνδεση του Σεμπάστιαν Βέναμπλ με τον Άγιο Σεβαστιανό και τον ίδιο τον συγγραφέα. Όπως η Βάϊολετ Βέναμπλ αναφέρει:

«Ο Σεμπάστιαν ήταν ποιητής! Αυτό εννοούσα όταν έλεγα πως η ζωή του ήταν η δουλειά του. Για ένα ποιητή η δουλειά του είναι η ζωή του και το αντίστροφο, η ζωή ενός ποιητή είναι η δουλειά του. Δεν μπορείς να τα διαχωρίσεις».<sup>51</sup>

Ο Ουίλιαμς ήταν επίσης ποιητής. Σύμφωνα με την N. Tischler:

«Η ζωή εμφανίζεται επιφανειακά να μην προσφέρει επαρκή ικανοποίηση. Ωστόσο, στο διήγημα με τίτλο «Ο ποιητής», ο Ουίλιαμς περιγράφει ένα περιπλανώμενο ποιητή με παρουσιαστικό που παραπέμπει στον Χριστό, ο οποίος βρίσκει αξιοπρέπεια στην ζωή και σωτηρία στον ουρανό

<sup>48</sup> Five o'Clock, 187. In addition, she wants to limit his overreactions by referring him to the Bible and Rilke.

<sup>49</sup> Five o'Clock, 392-393.

<sup>50</sup> H.I. Schvey, *Blue song. St. Louis in the life and work of Tennessee Williams*, Columbia 2021, 181.

<sup>51</sup> Williams, *Plays*, v.2, 102.



μέσα στην ελευθερία της αλητείας. Μέσα στην αναρχία και στο σπάσιμο των ανυπόφορων δεσμών των συμβατικών ανθρωπίνων σχέσεων, ο Τένεσι Ουίλιαμς βρήκε αυτό που είχε ανάγκη ως άνθρωπος και ως ποιητής». <sup>52</sup>

Ο Σεμπάστιαν Βέναμπλ, στο *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* αναζητούσε τον Θεό «μια απτή εικόνα του Θεού», όπως αναφέρει η Βάϊολετ Βεναμπλ. <sup>53</sup> Ο Ουίλιαμς υπαινίσσεται στο έργο αυτό πως για να συναντήσεις τον Θεό πρέπει να έρθεις κοντά στους ανθρώπους και την φύση. Το alter-ego του Σεμπάστιαν είναι τα νεογέννητα χελωνάκια.

«Πάνω στην στενή μαύρη παραλία των νήσων Ενκαντάδας, μόλις τα χελωνάκια έβγαιναν από τα αυγά τους και ξεπετιόντουσαν από μικρούς λόφους άμμου και ξεκινούσαν να τρέχουν προς την θάλασσα... για να γλυτώσουν από τα μαύρα σαρκοβόρα πουλιά που έκαναν τον ουρανό μαύρο, σχεδόν τόσο όσο και η παραλία. Και η άμμος ζωντάνευε, καθώς τα χελωνάκια κινούνταν προς την θάλασσα, την ίδια ώρα που τα μαύρα σαρκοβόρα πουλιά ορμούσαν καταπάνω τους σε επιθέσεις κατά ριπάς! Καταδύονταν πάνω στα νεογέννητα χελωνάκια, τα άρπαζαν και τα αναποδογύριζαν για να φανεί η μαλακή κοιλιά τους ώστε να ξεσκίσουν έτσι τις σάρκες τους». <sup>54</sup>

Μέσα από αυτή την εικόνα αποκαλύπτεται όλη η σκληρότητα του επίγειου κόσμου. Στην παραλία των νησιών Γκαλαμπάγκος μόνο μία στις χίλιες χελώνες θα καταφέρει να φτάσει μέχρι την θάλασσα. Οι υπόλοιπες θα γίνουν τροφή για τα μαύρα σαρκοβόρα πουλιά. Προηγήθηκε η επώδυνη διαδικασία της χελώνας να γεννήσει τα αυγά. Κατά σαφή αναλογία, ο Δημιουργός-Θεός «γεννά» τον ορατό κόσμο με σκληρή δουλειά. Το ταξίδι στην θάλασσα είναι μια αλληγορία του ταξιδιού του διωγμένου ανθρώπου, που προσπαθεί να αποφύγει την μοίρα του, δηλαδή να καταναλωθεί από τα πάθη του, που στην παραβολή εκπροσωπούνται από τα μαύρα σαρκοβόρα πουλιά. Η θάλασσα είναι η εξιλέωση, το επέκεινα, ο Παράδεισος. Η θηριωδία αυτή οδήγησε τον Σεμπάστιαν στην κατάρρευση και στην προοικονομία της δικής του τραγικής μοίρας. Φαίνεται, ωστόσο, ότι το θεολογικό υπόβαθρο του αποφαιτικού δόγματος που εισάγεται εδώ από τον Ουίλιαμς, επιτρέπει την επικράτηση της αμαρτίας ως ενός εναλλακτικού δρόμου προς την πνευματική δικαίωση. Στο *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* η σάρκα του Σεμπάστιαν Βέναμπλ γίνεται βορά για το πεινασμένο πλήθος των νεαρών ανδρών.

Γιατί, άραγε, ο Ουίλιαμς χρησιμοποιεί όλους αυτούς τους συμβολισμούς; Η ψυχαναλυτική απάντηση είναι ενδεικτική:

<sup>52</sup> N.M. Tischler, *Tennessee Williams: Rebellious puritan*, New York 1965, 59.

<sup>53</sup> Williams, *Plays*, v.2, 107.

<sup>54</sup> Williams, *Plays*, v.2, 105.

«Ο Τένεσι Ουίλιαμς χρησιμοποιεί μια συγκεκριμένη γλώσσα στους διαλόγους της κυρίας Βέναμπλ με την Κάθριν Χόλι προκειμένου μέσα από τον κώδικα αυτό να αναδείξει την εμπειρία των δύο και τα συναισθήματα που έχουν ο ένας χαρακτήρας για τον άλλον».<sup>55</sup>

Η Κάθριν Χόλι λειτουργεί ως ένας αντίποδας της κυρίας Βέναμπλ:

«Ο Σεμπάστιαν άρχισε να τρέχει και όλοι ούρλιαξαν αμέσως και έμοιαζαν να πετούν στον αέρα. Τον ξεπέρασαν τόσο γρήγορα! Άκουσα τον Σεμπάστιαν να φωνάζει, φώναξε μόνο μια φορά πριν αυτό το κοπάδι των μαύρων πεινασμένων πουλιών που τον καταδίωκε να τον φτάσει πάνω στον λευκό λόφο... Όταν φτάσαμε στο σημείο όπου ο ξάδελφος Σεμπάστιαν είχε εξαφανιστεί μέσα σε αυτό τον ορυμαγδό των μαύρων πουλιών τον είδαμε να κείτεται γυμνός... Είχαν καταβροχθίσει ολόκληρα μέλη του. Έκοψαν ολόκληρα κομμάτια από το σώμα του με τα χέρια τους ή με μαχαίρια, και στην συνέχεια τα έχωσαν στα στόματά τους».<sup>56</sup>

Οι χελώνες έχουν την ίδια συμβολική διάσταση όπως ο γρύπας και η ιγκουάνα, συμβολίζουν την άνιμα του κεντρικού ήρωα. Φαίνεται να υπάρχει μια προφανής διάσταση ανάμεσα στην πνευματική και υπερβατική άνιμα αφενός και στην επιδίωξη της υλοποίησης των αναγκών της σάρκας αφετέρου. Για να γίνω πιο σαφής, η ψυχή μοιάζει να έχει ένα είδος ανοσίας στην σαγήνη της σάρκας, ωστόσο, την ίδια ώρα εμφανίζεται να είναι έτοιμη να διαφθαρεί από την σάρκα.<sup>57</sup>

Ο Σεμπάστιαν Βέναμπλ ήταν ένα σαρκοβόρο μαύρο πουλί που κατανάλωνε σεξουαλικά νεαρά αγόρια και την ίδια ώρα ο ίδιος ήταν χελώνα προς κατανάλωση. Δρασαν κυνηγός/θύτης αλλά είναι συνάμα και θύμα. Η δική του άνιμα συνδυάζει το Καλό και το Κακό. Αυτό το δυιστικό σχήμα φαίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρα στο *Λεωφορείον ο Πόθος* (1947). Ο W. S. Griffies τονίζει:

«Η Μπλανς Ντομπούα και ο Στάνλεϋ Κοβάλσκι είναι η συμβολική εξωτερικευση της ψυχής του Ουίλιαμς. Από την μια εθραυστη και εξαρτημένη και από την άλλη σαδιστική και κακοποιητική».<sup>58</sup>

Η αντίθεση είναι τμήμα της δραματουργίας του Ουίλιαμς. Η περίπτωση του θεατρικού έργου *Τριαντάφυλλο στο στήθος* (1950-1951) είναι ενδεικτική. Σύμφωνα με την J.J. Thompson,

«Η δομική εικονοποιία του έργου «Τριαντάφυλλο στο στήθος» είναι πολύ πιο κατανοητή και

<sup>55</sup> L.R. Hezaveh - N. Abdullah - S. Yaapar, "Psychoanalysis and Drama: A Kristevan reading of Tennessee Williams' Sudden Last Summer", 2013, academia.edu, 10.

<sup>56</sup> Williams, *Plays*, v.2, 147.

<sup>57</sup> Πολλές ευχαριστίες στον καθηγητή Johan Callens για την παρατήρησή του αυτή.

<sup>58</sup> W.S. Griffies, "A Streetcar named Desire and Tennessee Williams' Object Relational conflicts", *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 4 (2), (2007), (110-127), 123.

λιγότερο υποβλητική σε σχέση με τις σπαραγματικές εικόνες που ανασύρει ο Ουίλιαμς από μύθους, θρύλους και παραμύθια. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι στο συγκεκριμένο έργο υπάρχει μια εσωτερική συμφιλίωση παρά αποσύνθεση και αποξένωση. Σε συνάρτηση με αυτό, το «Τριαντάφυλλο στο στήθος» έχει ως βασικό του σύμβολο το ρόδο, στο οποίο ισορροπεί το πνεύμα και η σάρκα. Το άλλο βασικό σύμβολο, δηλαδή το τατουάζ, εισηγείται ταυτόχρονα την κοσμική διάσταση αλλά και την μυστικιστική διάσταση. Οι θρησκευτικές υποδηλώσεις της δερματοστιξίας παραπέμπουν στα στίγματα της σταύρωσης του Χριστού αλλά και του αιώνιου στίγματος ατιμίας και ονειδούς του Κάιν». <sup>59</sup>

Η πιο γνωστή θρησκευτική αλληγορία στο *Τριαντάφυλλο στο στήθος* είναι το ίδιο το τριαντάφυλλο. Αυτό το σύμβολο επανέρχεται διαρκώς στα έργα του Ουίλιαμς. Το εντοπίζουμε στον *Γυάλινο κόσμο*, στο *Λεωφορείο ο Πόθος* και ιδιαίτερα στο *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, όταν η Κάθριν Χόλι αφηγείται ότι η σωρός του Σεμπάστιαν Βέναμπλ, που εμφανίζεται ως ένα άλλο σκηνώμα του αγίου Σεβαστιανού, έμοιαζε με ένα μεγάλο μπουκέτο κατακόκκινα τριαντάφυλλα που το πέταξαν χάμω και το τσαλαπάτησαν. <sup>60</sup> Τέλος, ένα τριαντάφυλλο είναι χαραγμένο στον πέτρινη ταφόπλακα του Ουίλιαμς στο κοιμητήριο του Σαιντ Λούις. Η Σεραφίνα ταλαντεύεται ανάμεσα στην φθορά και την αφθασία. Αυτό που θα την σώσει είναι ο Άλβαρο, ο οποίος δείχνει την διάθεση να την οδηγήσει στην εξιλέωση, «κτυπώντας» το ίδιο τατουάζ στο στήθος του, με εκείνο που είχε ο νεκρός σύζυγος της Σεραφίνας, ένα τατουάζ που απεικονίζει ένα τριαντάφυλλο.



Σεραφίνα και Άλβαρο, Τένεσι Ουίλιαμς, *Τριαντάφυλλο στο στήθος*, Κύπρος 2020,  
σκηνοθεσία: Α. Δημοσθένους

[Φωτο: Προσωπική συλλογή του συγγραφέα]

<sup>59</sup> Thompson, *Tennessee Williams*, 53-54.

<sup>60</sup> Williams, *Plays*, v.2, 147.

Στο διήγημα *Ο Πόθος και ο Μαύρος Μασέρ*,<sup>61</sup> ο Άντονι Μπερνς ξεκινά την περίοδο της Σαρακοστής φτάνοντας στην Μεγάλη Εβδομάδα μέσα από την κλιμάκωση του πόνου. Ο πόνος είναι το εργαλείο για την ήττα της σάρκας. Για να σταματήσουν να υπάρχουν οι σαρκικές επιθυμίες θα πρέπει το σώμα να δοκιμαστεί. Την ίδια ώρα που ο μαύρος μασέρ καταναλώνει το σώμα του Άντονι Μπερνς, η φωτιά καίει ένα γειτονικό σπίτι. Η ύλη συγκεντρώνει βρωμιά. Η αμαρτία της σάρκας αλλοιώνει την αγνότητα και την διαύγεια της ψυχής. Η φωτιά δεν καταστρέφει, εξαγνίζει. Τα πυροσβεστικά οχήματα προσπαθούν να σβήσουν την φωτιά. Ο Ουίλιαμς δηλώνει με ανακούφιση πως η δύναμή τους είναι μικρότερη από αυτή της φωτιάς. Η κατάρρευση των τοίχων και η άνοδος της φωτιάς στον ουρανό αποτελεί μια αλληγορία του θανάτου, όπου τα απομεινάρια του ανθρώπινου σώματος καταλήγουν στην γη, ενώ η ψυχή ανέρχεται στους ουρανούς. Αυτή η αντίθεση διαμορφώνει μια αντίφαση, η οποία κυριαρχεί στον μεταφυσικό κόσμο του Ουίλιαμς: η πτώση οδηγεί στην άνοδο.

Σε μια τελική συμπερασματική κατάληξη ο Ουίλιαμς υπονοεί πως οι ψυχές των αμαρτωλών δεν είναι καταδικασμένες. «Κηρύττει» πως ακόμη και οι «νεογέννητες χελώνες» που θα κατασπαραχθούν από τα «μαύρα σαρκοβόρα πουλιά» θα βρουν την λύτρωση και την σωτηρία μέσα από το μαρτύριο. Ο Παράδεισος ανήκει στους αμαρτωλούς που εντούτοις είναι αφιερωμένοι να υπηρετούν ανώτερες αξίες όπως η μουσική, η ποίηση, η τέχνη και τελειώνουν την επίγεια περιπλάνησή τους με ένα μαρτυρικό τέλος. Η σεξουαλική ασυδοσία δεν είναι ο δρόμος για την απώλεια. Όλοι σώζονται· ενάρετοι και αμαρτωλοί. Αυτή η θέση δεν εντοπίζεται ούτε στον Καλβινισμό ούτε στον Καθολικισμό. Εντοπίζεται σε ένα από τους μεγάλους Καππαδόκες πατέρες της Ορθόδοξης Εκκλησίας: τον Γρηγόριο Νύσσης.<sup>62</sup> Ο Νύσσης διατυπώνει στην θεολογική διδασκαλία του την θέση ότι ο Χριστός με τον θάνατό του στον Σταυρό έσωσε όλο τον κόσμο. Επιπρόσθετα, ο πατέρας αυτός θεωρεί πως ο θάνατος δεν είναι κατάρρα αλλά ευλογία, αφού θέτει ένα όριο στην αμαρτία και έτσι η προέλαση και η κυριαρχία του Κακού φτάνει σε ένα τέρμα.

Σύμφωνα με τον G.B. Lander,

*«Σε φιλοσοφικό επίπεδο ο Γρηγόριος Νύσσης δίνει απάντηση στο μεγάλο ανθρωπολογικό ερώτημα που αφορά την σχέση του φθαρτού σώματος με το θεϊκό πνεύμα αφενός, και του*

<sup>61</sup> Williams, *Arm*, 83-94.

<sup>62</sup> G.B. Lander, "The philosophical anthropology of Saint Gregory of Nyssa", *Dumbarton Oaks Papers* 12 (1958), (Boston:University of Harvard), 59-94

πάθους του θανάτου υποστηρίζοντας: το σώμα ακόμη και μέσα στην αμφισεξουαλικότητά του έχει την ικανότητα να διαβλέπει μέσα από την αμαρτία και τον θάνατο την παραδείσια υπόστασή του μέσω του πνεύματος. Νοείται πως συνιστά αμαρτία η απομάκρυνση και η αποστροφή της αληθινής ομορφιάς και καλοσύνης και επιπρόσθετα καθιστά το σεξουαλικά ενεργό σώμα πηγή κακού».<sup>63</sup>

Από αυτή την οπτική γωνία, ο θάνατος έχει διπλά ευεργετική δράση. Αφενός δίνει ένα τέλος στο καταστροφικό έργο της αμαρτίας και αφετέρου τερματίζει την ανθρώπινη ύπαρξη, η οποία ως φορέας της αμαρτίας εξιλεώνεται και απαλλάσσεται από όλα τα μαρτύρια και την οδύνη της σάρκας. Κατά συνέπεια, θεατρικές προβολές του Ουίλιαμς, όπως ο Άντονι Μπερνς, ο Σεμπάστιαν Βέναμπλ, ο Βαλ Εξσέβιορ και άλλοι βρίσκουν ένα τελετουργικό θάνατο ως ένα ευτυχές τέλος μιας βαθιά δυστυχισμένης και γεμάτης πόνο ζωής. Ο θάνατος δεν συνεπάγεται αφανισμό του ανθρώπου αλλά απελευθέρωση από τα επίγεια δεσμά του. Ο Γρηγόριος Νύσσης κηρύττει:

*«Αυτό το ευπαθές στοιχείο δεν εξαφανίζεται, απελευθερώνεται. Η εξαφάνιση σημαίνει το πέρασμα στην ανυπαρξία, αλλά η απελευθέρωση είναι η επιστροφή στην διάσταση στην οποία δημιουργήθηκε ο άνθρωπος. Εγκαταλείπει το φθαρτό κομμάτι του που αναγνωρίζεται μέσω των αισθήσεων για να συναντήσει το άφθαρτο».*<sup>64</sup>

### Το σχήμα της «άνιμα»

Η άνιμα είναι αιώνια. Ο θάνατος δεν είναι το τέλος. Ο Τένεσι Ουίλιαμς ενσωματώνει την Ανάσταση σε κορυφαία έργα του με επαναλαμβανόμενο τρόπο. Το μοτίβο αυτό εμφανίζεται στο *Γλυκό πουλί της νιότης* και στον *Ορφέα στον Άδη*. Η Σαρακοστή, η Αγία Εβδομάδα και ειδικά το Πάσχα αποτελούν χαρακτηριστικές αναφορές ενός λογοτεχνικού μηχανισμού μιας παράλληλης δράσης, όπως εξηγήθηκε πιο πάνω στην περίπτωση του διηγήματος *Ο Πόθος και ο Μαύρος Μασέρ*. Στον *Ορφέα στον Άδη* η υπόθεση αφορά την εβδομάδα των παθών ενός συμβολικού μάρτυρα.<sup>65</sup> Ο Βαλ Εξσέβιορ αποτελεί

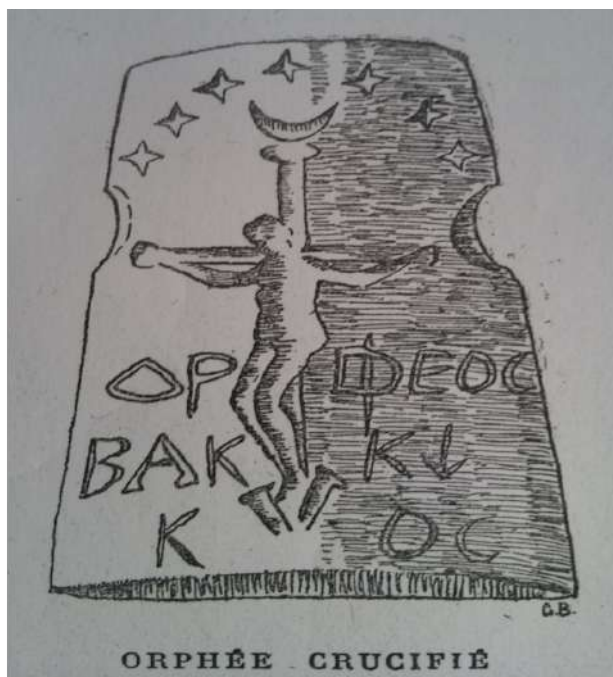
<sup>63</sup> Lander, *Philosophical*, 92.

<sup>64</sup> Gregorii Nysseni, *Oratio Catechetica*, ed. E. Mühlenberg, Leiden- New York- Köln: Brill 1996, 33.

<sup>65</sup> R. B. Egan, "Orpheus Christus Mississipiensis: Tennessee Williams'Xavier in Hell", *Classical and Modern Literature: A Quarterly* (Indiana: CML) 14 (1993), 61-98. Στην σκέψη του Τένεσι Ουίλιαμς μουσικοί, ποιητές, καλλιτέχνες, ομοφυλόφιλοι είναι εκλεπτυσμένα πλάσματα, εύθραυστα και εύλωτα. Η πνευματικότητά τους συνδέεται συνειρμικά με ένα μοναδικό τρόπο με την σαρκική τους έκλυση. Ο πόθος οδηγεί στον πόνο και το πάθος συνιστά πάθος (=μαρτύριο). Βλ. *The World of Tennessee Williams with an introduction by Tennessee Williams*, ed. R.F. Leavitt, New York 1978, 14 "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". Ο



μια υποδήλωση του μυθικού Ορφέα, ενός μουσικού που βρίσκει μαρτυρικό τέλος. Ο χαρακτήρας του έργου αυτού μοιάζει να συνδέεται με την σκοτεινή παλαιοχριστιανική επιγραφή «ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΙΚΟΣ», η οποία συνοδεύει απεικόνιση ενός εσταυρωμένου. Σε μια εποχή συγκρητισμού ο Ορφέας συγχωνεύθηκε με τον Χριστό, εξαιτίας των κοινών του χαρακτηριστικών με τον νέο Θεό. Ο μυθικός Ορφέας είναι -συνάμα- ο Βαλ που θα μαρτυρήσει όπως ο Χριστός στον σταυρό. Τα τρία πρόσωπα συγχωνεύονται σε ένα κοινό μοτίβο: την μαρτυρική ζωή, το ειδικό τέλος και κυρίως την δικαίωση μετά τον θάνατο.<sup>66</sup>



Κειμήλιο που εικάζεται ότι είναι φυλακτό λαιμού ή σφραγίδα με τον Ορφέα εσταυρωμένο, 200-300 μ.Χ., Kaiser Friedrich Museum

[Φωτο: Διαδύκτιο. The Archive for Research in Archetypal Symbolism, Chapter 5, Figure 5.19]

Η Μεγάλη Εβδομάδα κατά την οποία κλιμακώνεται το δράμα του Βαλ δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την εγκυρότητα της συσχέτισης ανάμεσα στον χαρακτήρα του έργου, στον Χριστό και τον Ορφέα. Η Βη Τάλμποτ μέσα σε μια ιερή έκσταση αποκαλύπτει στον Βαλ το όραμά της:

---

μουσικός Βαλ Εξσέβιορ, για παράδειγμα, ήταν ένας περιθωριακός, κοινωνικά απόβλητος, ο οποίος κερδίζει την μετά θάνατο ζωή. Από την άλλη, ο Ουίλιαμς μέσα από τον Βαλ μοιάζει να μιλά για τον εαυτό του.

<sup>66</sup> Υ. Moatty, *Orphée Crucifié. La voix que la lumière fit entendre*, Paris 2003 – A. McIlhenny, *Orpheus Crucified?: On the trail of a dubious artifact*, Philadelphia 2016.



«Πίστευα ότι ο Σωτήρας μου θα εμφανιζόταν στα οράματά μου στην ημέρα του πάθους του στον Σταυρό, δηλαδή εχθές την Μεγάλη Παρασκευή. Τότε περίμενα να Τον δω. Αλλά έσφαλλα. Ήμουν απογοητευμένη. Όλη η μέρα πέρασε και τίποτε δεν συνέβη. Όμως, σήμερα το απόγευμα ανασυγκροτήθηκα και βγήκα για μια βόλτα. Ξεκίνησα να πάω να προσευχηθώ στην Εκκλησία. Ήθελα να βρεθώ μόνη στην άδεια εκκλησία και να διαλογιστώ για την Ανάσταση του Χριστού αύριο. Κατά την διαδρομή σκεφτόμουν το μυστήριο της Ανάστασης. Τότε τα μάτια μου με έκαιγαν σαν να ήθελαν να βγουν έξω. Ένα εκτοφλωτικό φως έλαμψε παντού. Ποτέ δεν είχα δει τόση λάμψη. Ήταν σαν βελόνες να τρυπούν τους βολβούς των ματιών μου. Και τότε άκουσα κάτι σαν αστραπή. Τα ουράνια άνοιξαν και τότε όσο κι αν ακούγεται απίστευτο είδα τα μάτια του αναστημένου Χριστού να με κοιτάζουν. Όχι του σταυρωμένου, του αναστημένου!».<sup>67</sup>

Αναφορές στην Σταύρωση είναι συνεχείς σε όλο το έργο του Ουίλιαμς. Σε ένα διήγημά του με τίτλο *The Malediction/ Η κατάρα* ο Λούσιο, ένας Ιταλός μετανάστης δεν έχει κανένα άλλο στον κόσμο εκτός από την γάτα του. Καταβεβλημένος από απελπισία και εξουθένωση αποφασίζει να βάλει τέλος στην ζωή του αφήνοντας το σώμα του να παρασυρθεί από τα νερά ενός ποταμού, σε μια πόλη που έχει όλα τα χαρακτηριστικά μας εφιαλτικής δυστοπίας.

«Ο Λούσιο απευθύνθηκε στην γάτα καθώς η στάθμη των νερών ψήλωνε. «Σύντομα» φιθύρισε. «Σύντομα, πολύ σύντομα». Μόνο για μια στιγμή πάλεψε η γάτα να φύγει από την αγκαλιά του: έμπηξε τα νύχια της στον ώμο και στο χέρι του σε μια στιγμή αμφιβολίας. «Θεέ μου, Θεέ μου ίνα τι με εγκατέλειπες;» Τότε η έκσταση πέρασε και η πίστη της επέστρεψε. Αφέθηκε να παρασυρθεί μακριά, πολύ μακριά».<sup>68</sup>

Στην περίπτωση αυτή η γάτα είναι η άνιμα του Λούσιο. Ανεξάρτητη και ελεύθερη από συμβάσεις, αλλά διαλυμένη από την ανθρώπινη αθλιότητα. Ο Ουίλιαμς συνδέει το πάθος του Λούσιο με το Θείο Πάθος επικαλούμενος τις γραφές και συγκεκριμένα τα τελευταία λόγια του Ιησού πάνω στον σταυρό (Ματθαίον 27:46). Στα σημειωματάρια του ο Τένεσι Ουίλιαμς γράφει:

«Σήμερα ένας περίεργος τύπος με το όνομα Βερμπέκ όρμηξε τρέχοντας μέσα στο σπίτι αναζητώντας την χαμένη μαύρη γάτα του...».<sup>69</sup>

Σύμφωνα με τον εκδότη των σημειωματαρίων M. B. Thornton,

«Ο Βερμπέκ μπορεί άνετα να αποτέλεσε την έμπνευση για τον πρωταγωνιστή του διηγήματος «Η

<sup>67</sup> Williams, *Plays*, v.2, 76-77.

<sup>68</sup> Williams, *Arm*, 57.

<sup>69</sup> Tennessee Williams, *Notebooks*, 135.

κατάρα» αλλά και του μονόπρακτου «*The Strangest Kind of Romance*»... Ο τίτλος του μονόπρακτου απαντάται στα επιγράμματα του Χαρτ Κρέιν και συγκεκριμένα στο ποίημα «*Charlinesque*».<sup>70</sup>



Η αφίσα της δραματοποίησης του διηγήματος του Τένεσι Ουίλιαμς «Η κατάρα» με υποδήλωση της σκηνής της σταύρωσης (Χριστός με ακάνθινο στεφάνι, Παναγία, Ιωάννης), Κύπρος 2021, σκηνοθεσία: Α. Δημοσθένους  
[Φωτο: Προσωπική συλλογή του συγγραφέα]

Στο βιβλίο του *Theatrical Bestiaria*, ο Γ. Πεφάνης ασχολείται διεξοδικά με το ζώδες, τα ζώα και την σκηνική τους παρουσίαση.<sup>71</sup> Συγκεκριμένα ο ερευνητής αγγίζει διάφορες πτυχές των ορίων ανάμεσα στο ανθρώπινο και το ζώδες. Ο συγγραφέας υιοθετεί τους όρους «ανθρώπινο ζώο» και «μη ανθρώπινο ζώο», ώστε αυτοί να αντιπαραβάλλονται εναλλακτικά στις παραδοσιακές συλλήψεις «ανθρώπινο» και «ζώδες». Στην μακρά ιστορία του θεάτρου αυτά τα δύο στοιχεία συναντώνται και συνυπάρχουν. Η πρόταση του συγγραφέα εισάγει την οπτική της ανθρωποζωολογίας στο θέατρο, η οποία αναλύεται από την οπτική της θεατρικής φιλοσοφίας. Παρά την ευρεία και βαθιά ανάλυση, η θεωρία του Πεφάνη αποτυγχάνει να ενσωματώσει τα πλάσματα του Ουίλιαμς: την ιγκουάνα, την γάτα, τις χελώνες κ.ο.κ. Οι προθέσεις του Ουίλιαμς πίσω από την δραματουργική χρήση

<sup>70</sup> Tennessee Williams, *Notebooks*, 136

<sup>71</sup> Γ. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Αθήνα 2018.

των ζώων βρίσκονται πολύ πέρα από το πεδίο μελέτης του Πεφάνη. Ο ορισμός του Ουίλιαμσιανού ζώου μπορεί να εντοπιστεί μόνο σε αυτό που στην βιβλιογραφία έχει ονομαστεί ως Ουίλιαμσιανή θεολογία.<sup>72</sup> Τα όντα αυτά λειτουργούν ως στοιχεία ενός παραβολικού αφηγήματος.

Σύμφωνα με τον A. Goatly,

«Δημιουργούμε κατασκευές με συμβολικά νοήματα και πάνω σε αυτά θεμελιώνουμε πολιτισμικά περιβάλλοντα, τα οποία με την σειρά τους διαμορφώνουν την ανθρώπινη σκέψη, όπως μαρτυρούν οι προϊστορικές σπηλαιογραφίες και τα μαθηματικά σύμβολα».<sup>73</sup>

Στον συμβολικό κόσμο του Χριστιανισμού ο οποίος γίνεται κατανοητός από εκατομμύρια ανθρώπους σε όλο τον πλανήτη υπάρχει μια φανταστική κατασκευή. Σύμφωνα με τον G. Kaufman, το ανθρώπινο είδος δημιούργησε τον θρησκευτικό συμβολισμό ως μια απαραίτητη προϋπόθεση για την τοποθέτηση και τον προσανατολισμό του μέσα σε αυτό τον κόσμο.<sup>74</sup> Στην παλαιοχριστιανική τέχνη βλέπουμε τον Χριστό να απεικονίζεται ως αμνός. Στον μωσαϊκό διάκοσμο του Αγίου Βιταλίου στην Ραβέννα ο αμνός απεικονίζεται με χρυσό φωτοστέφανο στον εικονογραφικό τύπο *Agnus Dei*.<sup>75</sup> Στα Ευαγγέλια, όταν ο Ιωάννης ο Βαπτιστής είδε τον Χριστό να τον πλησιάζει είπε: «*Ιδε ο αμνός του Θεού ο αίρων την αμαρτία του κόσμου*» (Ιωάννην 1.19-34). Ο αμνός είναι το σύμβολο της απόλυτης αγνότητας και της υπέρτατης θυσίας.

## Επίλογος

Η δραματουργική αξιοποίηση των ζώων από τον Τένεσι Ουίλιαμς ξεκινά από την αφετηρία της συγγραφικής του δραστηριότητας. Σταδιακά δημιούργησε διάφορα μοτίβα. Αυτό δεν συνιστά μοναδικότητα. Μπορούμε να εντοπίσουμε μια σαφή αναλογία στο έργο του Φίλιπ Πούλμαν. Στην τριλογία μυθιστορημάτων του με τίτλο *His Dark Materials* σκιαγραφεί ένα κόσμο όπου οι άνθρωποι είναι συνδεδεμένοι με τα δαιμόνια τους.<sup>76</sup> Το δαιμόνιο είναι μια ορατή διάσταση του εσωτερικού κόσμου του κάθε ανθρώπου και έχει

<sup>72</sup> D. E. Presley, *The theological dimension of Tennessee Williams: A study of eight major plays*, Emory University 1969 (unp. PhD thesis). Πιο πρόσφατα A. Walls, "The martyr in Williams's *Suddenly Last Summer*, *The Mutilated* and *The Remarkable Rooming-House of Mme. Le Monde*", *The Tennessee Williams Annual Review* 17 (2018), 93-114.

<sup>73</sup> A. Goatly, *Humans, Animals and Metaphors*, *Society & Animals* 14:1, Leiden: Brill (2006), 15-37, 32.

<sup>74</sup> G.D. Kaufman, "The theological imagination: Constructing the concept of God", London 1981.

<sup>75</sup> L. Lingran, "San Vitale Apse: A holistic consideration", *3<sup>rd</sup> International Conference on Language, Art and Cultural Exchange*, Paris: Atlantis Press, 2022, 571-579.

<sup>76</sup> D. Gooderham, "Fantasizing it as it is: Religious language in Philip Pullman's trilogy, *His Dark Materials*", *Children's Literature* 31 (1), Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press (2003), 155-175.

την μορφή ζώου.<sup>77</sup> Η θρησκευτική αλληγορία γίνεται ακόμη πιο έντονη, αφού σε αναλογία με την πραγματική δομή του Καθολικισμού, ο κόσμος της τριλογίας κυριαρχείται από την ηγεσία της Εκκλησίας, η οποία φέρει την ονομασία «The Magisterium». Τα δαιμόνια αποκαλύπτουν τον εσωτερικό κόσμο των ανθρώπων και τα βασικά τους χαρακτηριστικά. Το δαιμόνιο του Λόρδου Άσριελ είναι μια λεοπάρδαλη, κάτι που υποδηλώνει πως εκείνος είναι ένας δυνατός και γενναίος άνδρας. Αντίθετα το δαιμόνιο της Μαρίσα Κολτ είναι μια μαϊμού, κάτι που σημαίνει ότι εκείνη κρύβει υποουλότητα και διάθεση εξαπάτησης, ενώ ο ηγέτης του Magisterium έχει ως δαιμόνιο ένα ερπετό κάτι που αποκαλύπτει ότι ο ίδιος παρά το θρησκευτικό του περίβλημα είναι δόλιος, επικίνδυνος και μοχθηρός.

Σε ευθυγράμμιση με το ίδιο σκεπτικό, ο Ουίλιαμς χρησιμοποιεί τα όντα αυτά ως σύμβολα και προβολές των ανθρώπινων ενστικτών, της ανθρώπινης ψυχής, της αόρατης και ακατάληπτης ανθρώπινης ουσίας. Δεν μπορεί να υπάρξει ακριβής ορισμός, επειδή υπάρχει συνειδητή απόκρυψη των ορίων της έννοιας «άνιμα» σε σχέση με τα όντα του συμβολικού κόσμου στο έργο του Ουίλιαμς. Ο Αμερικανός συγγραφέας χρησιμοποιεί αυτά τα όντα για να αποκαλύψει στο κοινό του το «δαιμόνιο» των πρωταγωνιστών του κι έτσι δείχνει και με αυτό τον τρόπο την δεξιοτεχνία του στην καταβύθιση του θεατή του στην άβυσσο της άνιμα.

Η μετάφραση υποβλήθηκε στις: 5 Ιουλίου 2024

Η μετάφραση έγινε δεκτή στις: 18 Αυγούστου 2024

---

<sup>77</sup> S. Colàs, "Telling true stories, or The immanent ethics of material spirit (ena spiritual matter) in Philip Pullman's *His Dark Materials*", *Discourse* 27 (1), Michigan: Wayne State University Press (2005), (34-66), 50-58.



## Dramaturgy and space in *A streetcar named Desire*<sup>1</sup>

## Dramaturgia e espaço em *Um bonde chamado Desejo*

Leonardo Medeiros da Silva<sup>2</sup>

André Carrico<sup>3</sup>

Angiuli Copetti de Aguiar (tradução)<sup>4</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13800867

### 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.

### 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.

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2182>. Accessed on: August 17, 2024.

<sup>2</sup> Master of Performing Arts from the Federal University of Ouro Preto (PPGAC/UFOP). Bachelor of Theater Arts from the Federal University of Rio Grande do Norte (DEART/UFRN). He was a member of the DRAMATIC Research Group in Dramaturgy: Theories, Intermedia and Cultural Scene (CNPq). E-mail: leo.meds@gmail.com.

<sup>3</sup> Postdoctoral fellowship (2013-2015) in Performing Arts at State University of Campinas (Universidade Estadual de Campinas) (2013) and master's degree (2004) in Arts (Theater) from Unicamp. Adjunct professor of the Theater course at the Federal University of Rio Grande do Norte, where he also acts in the Graduate Program in Performing Arts (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGArC), and in the Professional Master of Arts Program (Programa de Mestrado Profissional em Artes, PROF-ARTES). E-mail: andrecarrico7@gmail.com.

<sup>4</sup> Graduate in English and Literatures in English from the Federal University of Santa Maria, master and doctor in Literary Studies - Comparative Literature from the same university. His research focuses on poetry in English and translation. E-mail: angiui\_c\_a@hotmail.com.

Our proposal for reflection is directed toward the modes of representation of space in the theatrical text of *A streetcar named Desire* (Tennessee Williams, 1947), taking into consideration the interdiscursive developments between space and dramaturgy. The analysis takes as its central axis the textual and discursive components in the dramaturgic space, aiming as well toward a historical contextualization of the entirety of the work. Thus, we will consider, as for analysis, a version of the work published in 1980 by New Directions (179 p.).

As regards the plot of the play, two characters in particular generate the main conflict: Blanche DuBois and Stanley Kowalski. The story depicts Blanche's stay in her sister's, Stella, house in New Orleans (Louisiana). Presented as a sensitive and vulnerable character in the face of past trauma, Blanche will enter into direct conflict with the rude brother-in-law, Stanley Kowalski, since he is constantly suspicious of her past.

In order to understand the tensions established in this conflict, other questions arouse our attention throughout the narrative, whose aspects can be related to the paradoxical ideas connected to sensitivity and brutality, refinement and deprivation, libido and chastity, fantasy and reality, femininity and masculinity in the middle of the 20th century, beside the dynamics that involve marginalized individuals in the suburbs of the multicultural New Orleans. It bears mentioning that among the places that marked the artistic and professional trajectory of the playwright Tennessee Williams was the city of New Orleans, whose cultural and social influence imprinted a singular tone on *A streetcar named Desire* (Borges, 2017).

The research is based on an investigation of qualitative character with a focus on case study, concentrating on the exercise of critical and analytical reading of the bibliographical material (Gerhardt; Silveira, 2009). Upon proposing the categories of analysis, we consider, first of all, the stage directions as indicators that go beyond their conventional condition as scene descriptions, now being understood as valuable resources for the poetical dimension of the dramatic text (Ramos, 1999). Besides, in order to contribute to this approach, we make use of some concepts concerning theatrical space based on the conceptions of *scenic*, *dramatic* and *textual* space (Pavis, 2008).

Therefore, the main idea of this study resides on the representation of space as an agent that produces meanings, senses and discourse, recognizing in the stage directions a component that articulates experiences, affects and perceptions between character and



place. The analysis encompasses the period of Blanche DuBois's stay at his sister's, Stella Kowalski, residence, taking into view some of the narrative elements that mobilized her downfall in the frenetic periphery of New Orleans.

### **Stage direction in the theatrical text**

The function of stage directions in the dramatic text acquired new conditions in the course of history. Since the turn of the 19th to the 20th century, a period intensified by normative tensions between text (word) and scene (action), the appearance of theatre directors in view of the aesthetic conception of spectacle established a new perspective over theatrical productions. The necessity of the full realization of a staging produced new attributions for the dramaturgical text, so that stage direction acquired structuring functions that went through details as, for example, actors' actions, gestures, speech intensity, characters' feelings and expressions, extrascenic descriptions, among others (Ramos, 1999).

However, despite these transformations, we could affirm that the representation of spaces in dramaturgical works is often neglected in the textual structure of the plays, given that its function is generally restricted to the indicative functionalities of the scenes (Ubersfeld, 2005). Going against this perspective, and trying to signal some aspects that can indicate also other possibilities of analysis, we assess in this study the symbolic value that stage directions can provide for the space in the theatrical text. In view of this, it is worth drawing on the reflections regarding the poetic functionality of stage directions present in texts of dramatic literature, as professor Luiz Fernando Ramos (1999, p. 32-33) points out:

More and more the author now develops an auxiliary text, or parallel to the dialogues, as an attribution that, previously, when the plays were only watched, was exclusive for actors and other agents responsible for the spectacle. Initially, this text indicating the reading appears in the form of preface, as is the case of Racine, or of Corneille, but soon advances to the space between the dialogues and starts to be used as a habitual resource for actors, be it to move the plot, or to establish commentaries about the mode of the actions.

Given these considerations, it can be said that stage directions present themselves as a resource that transcends the auxiliary role in the dramatic structure of the work. In this

perspective, its place was reconfigured as a new mechanism for the movement of the plot, and, in a way, its presence was materialized as a fundamental element in the execution, interpretation and experimentation of actions described in the dramatic text. Among the playwrights that dared explore them with more vigor, it is possible to cite the Irish Samuel Beckett as one of the greatest exponents that consistently explored them in the makeup of his plots.

The remarkable in Beckett is that in his plays the stage directions have the same status as the characters' speech, which makes inadequate to think of them as secondary or less important in the dramatic development. And, if in the strict plan of his dramatic literature the stage direction is uncontestedly indispensable in the articulation of the fiction, it will also be crucial in the scenic formalization and concretization (Ramos, 1999, p. 53).

Hence the importance of considering, in our view, the analysis of stage directions as nooks for the poetic understanding of space in the dramatic text, since, as Ramos highlights on Beckett's scenic writing, the presence of stage directions in the theatre of the Irish author provides, to a significant extent, the actions for the movement of the plots: "Even with an infinite variety of modes of executing it, failing to fulfil it not only betrays the author as well as completely alters the course of dramatic action. '**Estragon** - Let's go (*They do not move*)'" (Ramos, 1999, p. 54).

The idea of "Beckettian stage direction" has become one of the most prominent approaches in the studies about stage directions, given that the configurations in the scenic-textual plane appear, according to Ramos (1999, p. 78), "[...] as legitimate literary expression of its poetics of the scene". Therefore, the presence of the stage directions of the theatrical text can contribute, for example, with the subjective description of the characters, delineate the texture of scene objects, ambiances, temporalities, depths, surfaces, distances, planes, etc.

In the description of the stage directions in theatrical works, whether of a realistic or semi-realistic character, in a greater or lesser degree, the scenic place presents itself as imitation of a material space, that is, an autonomous fragmentation of the real world, and its *mimesis* condenses the representation of a reality in itself.

## Scenic, dramatic and textual space

In order to approach some of the categories of scenic space in dramaturgy, we intend here to verify some fundamental contributions in order to investigate modes of reading, perceiving, analyzing and interpreting the theatrical space itself. For this purpose, it is fit to linger on the conceptions of theatrical space according to the French theoretician Patrice Pavis, more specifically on his work *Dicionário de teatro* (2008), whose idea of spatiality in the theatre is divided into three principles.

The first note that the author highlights regarding theatrical spatiality concerns (1) *scenic space*: this category calls attention to the real and concrete presence of space, where the action of actors in the scene can extend, also, to the space of the audience. The second conception that the author takes into consideration is (2) *dramatic space*: this, in turn, constituted by the symbolic negotiation between actors and spectators as a place of staging, fiction, imagination, illusion and playfulness. And, in the end, we encounter, in the last category, the idea of (3) *textual space*, whose structure is located in the enunciative dimension of discourses, textualities, sentences, rhetorics, descriptions, indications, etc. According to the author himself, this last concept “Is space considered from the point of view of its graphic, phonic or rhetorical materiality, the space of the ‘score’, containing the actors’ speeches and the stage directions” (Pavis, 2008, p. 133).

Concluding this discussion, it becomes fundamental to establish a relation between the aspects and the dynamics of the textual space – rhetorics, replies and stage directions – in the work *A streetcar named Desire*, so that it is possible to scrutinize the environments described in the dramaturgical text. It is pertinent to detect the layers of meaning interwoven not only in the public spaces of the plot, such as the street, the Kowalskis’ quarter, but also to explore other signs contained in the “intimate space” of the characters. In this way, it is necessary here to propose a transversalization of these perspectives.

### The representation of space in *A streetcar named Desire*

Like Amanda Wingfield in *The glass menagerie* (Williams, 2014a), the enigmatic Blanche DuBois in *A streetcar named Desire* underscores nostalgically the remembrances of her refined and prosperous past at the same time that she infers a future adrift, carried by

the circumstances. In sum, the story revolves around Blanche DuBois's stay at her sister's, Stella, house in New Orleans. Averse to the new environment, Blanche seeks a new perspective on life after a series of traumas. However, her presence will occasion a direct conflict with her brother-in-law, Stanley Kowalski, since he is suspicious of Blanche's past.

The arrival of the refined lady amidst the busy periphery of New Orleans appears, initially, as the first paradox of the plot, given that the non-identification of the character will collide with the turbulent environment of the city. This contrast with the rural appearance of Blanche is personified in the figure of the *Southerne Belle*,<sup>5</sup> that is, the noble and chaste lady that, in the middle of the 19th century, belonged to the agrarian elite in the Southern region of the United States. Daughters of great farmers and heiresses to vast stretches of land, the *Southern Belle* had a separate role in the old southern society, since her upbringing was modelled toward moral and domestic education, essential elements for the future role of wife, mother, etc. (Silva, 2005).

In the work of the American playwright, one can see the scene of a busy neighborhood in New Orleans, whose vibrancy in the streets confer, in the city's periphery, a distinct appeal. The buildings, minutely described in the stage directions, reflect the rhythm that the tenants impress daily on the environment, so that "The houses are mostly white frame, weathered gray, with rickety outside stairs..." (Williams, 1980, p. 3). The reading of the suburb in the play fosters other forms of perception in the receptor, since the textual-dramatic construction of the space dwell on other elements of a sensorial order, such as smell, hearing and vision, translated in turn by the symbolic potency of the stage direction highlighted by the author.

[The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost a turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay. You can almost feel the warm breath of the brown river beyond the river warehouses with their faint redolences of bananas and coffee. A corresponding air is evoked by the music of Negro entertainers at a barroom around the corner. In this part of New Orleans you are practically always just around the corner...] (Williams, 1980, p. 3).

If the place evokes all of its qualities in this piece of the city's suburb, the "atmosphere of decadence" will echo next a fresh air in the slums of the world capital of

---

<sup>5</sup> **The history of the Southern Belle.** Available on: <http://projects.leadr.msu.edu/uniontodisunion/exhibits/show/the-history-of-the-southern-be>. Accessed on: 24 Jul. 2022.

jazz after the arrival of the new visitor. This dimension becomes clearer in the appearance of Blanche on the lively Elysian Fields<sup>6</sup> street, where the Kowalski couple's residence is located, that is, her sister Stella with the respective husband Stanley. The origin of the term that names the street of the Kowalskis' is related to paradise in Greek mythology, given that the place represents the destiny of the blessed souls.

It must be remembered that the description of the character Blanche reveals a meaningful dimension that the stage directions undertake in Williams's dramatic text. In this perspective, it is possible to comprehend the conception of space and place in this theatrical work, and how much of its scenic-textual function contribute to the analysis of character in the play.

[Her expression is one of shocked disbelief. Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district.] (Williams, 1980, p. 5).

It is in this aspect that the stage directions become a descriptive intervention of the narrative agents, given that their application will expand our reading of, among other things, the individual characteristics of the characters, the description of the rooms in the residence of the Kowalskis, as well as the sounds present in the Elysian Fields street, as we will see further on. Still considering this context, if, on the one hand, Blanche is shown as a symbolic figure of her extinct aristocratic universe, icon of a refined and prosperous past, on the other, her supposed aura of cordiality will be undermined before the antagonism of a character that, according to Blanche DuBois herself: "[...] He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one!" (Williams, 1980, p. 83).

Descendant of Polish immigrants, the ex-member of the American Army Artillery, Stanley Kowalski integrates now the urban working class of New Orleans, acting as an employee in a spare parts plant. In its more general aspect, the text associates Stanley and his co-workers to animalistic figures, impulsive, hostile and vulgar. In parallel to this first observation, it is also noticed that their energy is conditioned to an idea of excessive virility in that environment. In this way, Williams's text suggests a nonchalant appearance of the character, connected to physical vigor and robust behavior, which, in this case, seem to point to a masculine posture associated with the idea of seduction, control or vitality:

---

<sup>6</sup> Cf. **Campos Elíseos**. Available on: <https://brasilecola.uol.com.br/mitologia/campos-eliseos.htm>. Accessed on: 24 Jul. 2022.

[Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the center of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependency, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens.] (Williams, 1980, p. 24-25).

The meeting between Blanche and Stanley does not represent simply the conflict between two distinct personalities, since their social contexts, worldviews and sociocultural identities will be highlighted during the clashes that will succeed (Félix, 2010). Here, Blanche will be the one most harmed due to the brutality of the brother-in-law. In order to link these two characters in the narrative, the presence of Stella Kowalski, Blanche's sister, is taken as an element of mediation between the two protagonists of the story. A former heiress of the lost plantation of Belle Reve, an old property of the DuBois family, Stella underscores the context of transition from the agrarian world to the urban environment. Contrary to Blanche, Stella broke abruptly with her old rural past:

**BLANCHE** - Well, Stella--you're going to reproach me, I know that you're bound to reproach me--but before you do--take into consideration--you left! I stayed and struggled! You came to New Orleans and looked out for yourself. I stayed at Belle Reve and tried to hold it together! I'm not meaning this in any reproachful way, but all the burden descended on my shoulders.

**STELLA** - The best I could do was make my own living, Blanche. [*Blanche begins to shake again with intensity.*]

**BLANCHE** - I know, I know. But you are the one that abandoned Belle Reve, not I! I stayed and fought for it, bled for it, almost died for it! (Williams, 1980, p. 20).

Lost by virtue of a series of debts left by the deceased relatives, the Belle Reve plantation formed the valuable remnant of symbolic and material power of Blanche and her family. Besides, the loss of the estate certainly proves some of the downfalls of the protagonist, which we will describe later on.

Aware of this information concerning the main characters, there is further still in the plot an ethnic variety of characters as narrative composition of the place. In this sense, the cultural heterogeneity of New Orleans should be highlighted. Now, even though the characters are described with generalized impressions through accent, skin color, or birthplace, we can consider the relevance of some of them, such as: the "Negro Woman" (tenant of the tenement); the "Mexican" (flower seller) and Stanley's Friend, Pablo Gonzalez, whose ascendancy (very likely Latin American, given his name) is not described. It is worth remembering still that Stanley himself, in some moments



pejoratively named “Polack”, is a descendent of Polish immigrants, while the sisters Stella and Blanche are of French origin.<sup>7</sup>

In another aspect, it is worth highlighting one of the characters that calls Blanche’s attention during her stay at her sister’s residence. Mitch (Harold Mitchell), contrary to the manners with which Stanley and his companions are portrayed, displays himself in the story as a peaceful person, having as his only company his own mother, who is ill. Blanche describes him as a man that expresses “[...] a sort of sensitive look” (Williams, 1980, p. 52). For her, his image personifies maybe a “gentlemanly” posture if compared with the other colleagues of Stanley, considering him as a possible suitor. Here, the expectation of Blanche in part resides in the hope of seeing him as a light that comforts (emotionally and financially) her present, if not a vector of resilience in the face of pains reaped in the past.

Many of these narrative elements, moreover, were preserved, for example, in its two main adaptations for the cinema.<sup>8</sup> It is worth remembering that the play was presented for the first time on Broadway in 1947, directed by the film and theater director Elia Kazan (1909-2003). The first release as a film, also with the direction of Elia Kazan, happened in 1951, however, under the watch of the Hays Code,<sup>9</sup> a decree that officialized censorship guidelines for the Hollywood studios at the time.

**Figure 1** - On screen, Vivien Leigh and Marlon Brando interpreting Blanche and Stanley



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

<sup>7</sup> Blanche DuBois means “White of the Wood” in English. Besides, the old Belle Reve plantation means “Beautiful Dream”.

<sup>8</sup> Apart from the film by Elia Kazan, another famous adaptation refers to the 1995 film directed by Glenn Jordan, with the same title as the play.

<sup>9</sup> Intending to avoid polemics (or financial loss) with the general public in relation to their content, the Hollywood studios signed, with the support of the lawyer Will H. Hays, an agreement of self-censorship called Motion Picture Production Code, which lasted from 1930 to 1968. Cf. **Código Hays: a censura de Hollywood**. Available on: <https://cinemaemcadernos.wordpress.com/2015/01/21/codigo-hays/>. Accessed on: 25 Jul. 2022.

The movie was produced in the context of the Cold War, marked by the political, economic and ideological polarization between the USA and the USSR after the Second World War. In this sense, it is in this period, also, that the political repression against possible adepts of communism was intensified in many spheres of American society, including Hollywood. The campaign of persecution was promoted by the Republican senator Joseph McCarthy (1908-1957), and came to be known as McCarthyism, so that the accusation practices – sometimes unjustified – implicated the names of artists, scientists, politicians, and other citizens with supposed affiliation to the communist movement. Highlight is given to the fact that some accusations became famous, such as those of Elia Kazan himself against former colleagues of the Communist Party USA, of which he was a member between the years of 1934 to 1936, and that such denunciations would inevitably mark his career for the next decades.<sup>10</sup>

Without intending to linger on this theme, and still on the subject of the movie directed by Kazan, some crucial dialogues and scenes of the original play were suppressed in his film, as the text provided details about motivations that led the protagonist to insanity, such as the suicide of her former husband, Allan, after Blanche had found about his homosexuality. Such reference is not even mentioned in the film adaptation.

The censorship of the movie in Brazil was also not different, exemplified by the unfortunate choice for the title in Portuguese: *Uma rua chamada Pecado* (A street called Sin). Here, the moralizing option in the change of the word “desire” for “sin” seems clear. In this translation operation, the layers of meaning can be displaced to other levels of interpretation not intended by the original aim of the author, which would compromise, thus, the strength in the reference to the symbol of the electric vehicle. Returning to the theatrical work itself, the term “Desire”, name given to the streetcar line that takes Blanche to the Elysian Fields, implies notions that are not restricted only to urban mobility, once they contemplate also ideas connected to libido, frenzy, and the discomfort or repulse toward the environment.

**STELLA** - But there are things that happen between a man and a woman in the dark--that sort of make everything else seem – unimportant. [*Pause*]

**BLANCHE** - What you are talking about is brutal desire--just--Desire!--the name of that rattle-trap streetcar that bangs through the Quarter, up one

---

<sup>10</sup> Cf. **A delação que atormentou Elia Kazan por toda a vida**. Available on: <https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/silvio-osias/2017/05/15/delacao-que-atormentou-elia-kazanpor-toda-vida>. Accessed on: 09 Oct. 2022.

old narrow street and down another...

**STELLA** - Haven't you ever ridden on that streetcar?

**BLANCHE** - It brought me here.--Where I'm not wanted and where I'm ashamed to be (Williams, 1980, p. 81).

Blanche's inadaptability justifies her discomfort, and the tensions between her and Stanley are reinforced as the mood in the Kowalkis' apartment is heightened, such as in the poker night meeting. We can see in this scene Stanley's friends gathered at his house for a card game, "they are men at the peak of their physical manhood, as coarse and direct and powerful as the primary colors" (Williams, 1980, p. 46). At the same time, after returning from a walk with Stella, it is curious to notice Blanche's concern in changing her makeup and gently asking the men sitting at the table to not get up, which request is, next, answered by Stanley: "**STANLEY** - Nobody's going to get up, so don't be worried" (Williams, 1980, p. 50).

It is possible to perceive that all of Blanche's behavior, throughout the narrative, reverberates symbolically in two components of the play, that is: the *lights* and the *sounds* of the space. In a first analysis, we perceive that Blanche avoids the clarity of light with the intention of hiding as much as possible her appearance, trying to conceal, especially from Mitch, her true age. "**BLANCHE** - Daylight never exposed so total a ruin!" (Williams, 1980, p. 14). To better specify this detail, it is worth noticing the ways in which the character avoids or adapts the luminosity of space according to her necessity, like, for example; (1) constantly turning off the lights in the rooms of the residence; (2) reducing the luminosity of a lamp by covering it with a "Chinese paper lantern"; and, at last, (3) avoiding exposition to natural daylight.

In a second analysis, we can point out the sound interferences that the environment produce, revealing clearly the emotional and mental states of Blanche. One of the most present sound elements in the space of the narrative are the noises from the railway in the quarter, generally condensed by dialogues that provoke discomfort in Blanche, such as the remembrance of the young dead husband, Allan Grey:

**BLANCHE** - Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty--which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years.... [A locomotive is heard approaching outside. She claps her hands to her ears and crouches over. The headlight of the locomotive glares into the room as it thunders past. As the noise recedes she straightens slowly and continues speaking.] (Williams, 1980, p. 114).

We notice here how incisively the sound sources of the space intersperse with the moments of fragility and imbalance of the characters. The discovery of the husband's homosexuality deepened in Blanche the sensation of guilt after the respective suicide of the young man. Add to this other factors that Stanley, with the clear intent of expelling her from her residence, discovered about the enigmatic past of the sister-in-law, such as the harassment committed against a student in the old school where she taught (Blanche was an English teacher) and the many nights spent in hotels with "strangers", which occasioned her bad reputation and expulsion from the small Laurel, the city where she lived. Due to this information, Mitch, who had been developing a spontaneous relationship with Blanche, refuses to marry her, compromising even more her psychological conditions. Consequently, the character starts to hear inner voices more often, such as waltz melodies, gunshots, and others.

Despite these factors, it will be Stanley who will execute the biggest gestures of violence (physical and symbolic) against the already debilitated Blanche DuBois. During the celebration of the sister-in-law's birthday, Stanley gives her a bus ticket back to Laurel as a gift and, as if it were not enough, while the wife is in the hospital pregnant, the Stanley's doses of aggression culminate in the act of rape against the sister-in-law, situation which seals once and for all the tragic destiny of Blanche.

Keeping due proportions, we see, in the final scene of the play, the establishment of a new atmosphere in the dramaturgical space. We will see an apparently anxious Blanche while Stella and the neighbor Eunice help her dress herself. The peaks of delirium increase, so that the character waits, according to her, the arrival of the Texan oil millionaire Shep Huntleigh, an old boyfriend that invited her for a cruise in the Caribbean. According to what happened on the poker night, the Stanley's colleagues are playing cards, including Mitch, however, everyone now is aware of the conditions and the destiny of the character.

**BLANCHE** [*tensely*] - I wonder if it's for me.

[*A whispered colloquy takes place at the door.*]

**EUNICE** [*returning, brightly*] - Someone is calling for Blanche.

**BLANCHE** - It is for me, then! [*She looks fearfully from one to the other and then to the portieres. The 'Varsouviana' faintly plays*] Is it the gentleman I was expecting from Dallas?

**EUNICE** - I think it is, Blanche.

**BLANCHE** - I'm not quite ready (Williams, 1980, p. 171-172).

The expectation for the waited suitor becomes for Blanche her hope for comfort and stability. After the doorbell rings, the whispers between the men in the game are hushed. Blanche, accompanied by Stella and her neighbor Eunice, walks to the door, convinced that Shep Huntleigh is waiting for her, however, without dismantling her posture previously personified in the figure of the Southern Belle: “**BLANCHE** [*To the men*] – Please don’t get up. I’m only passing through” (Williams, 1980, p. 173). Upon answering the door, Blanche is received by a doctor and a nurse, while she is surprised by the respective visits. The break in expectation leaves her dumbfound, and the bewildered return inside the apartment will be the last. She enters the room. Leans on a chair. Her despair increases while Stanley and the nurse try to intercept her: “**MATRON** - Hello, Blanche. [The greeting is echoed and re-echoed by other mysterious voices behind the walls, as if reverberated through a canyon of rock.]” (Williams, 1980, p. 175).

Blanche’s sensation toward the space becomes more topophobic<sup>11</sup> as the stage directions reveal more minutely her torments, providing the reader a place of witness for the total destabilization of the character. The reader follows Blanche’s turmoil, knowing that he/she will be the only one to visualize, or hear, each mental manifestation of the character before the actions imposed by the other actants. Stanley’s last blow against Blanche happens in a gesture of profound symbolic violence: “[He crosses to dressing table and seizes the paper lantern, tearing it off the light bulb, and extends it toward her. She cries out as if the lantern was herself.]” (Williams, 1980, p. 176).

Acquired at a Chinese store in the French Quarter, the paper lantern was used by Blanche to reduce the lamps’ clarity in the room, minimizing thus the exposure of her appearance to light, as mentioned before. The object carries out in space a function beyond its ornamental attribution, given that its presence manifests a clear extension of the character’s subjectivity in that environment. Thus, the paper lantern constituted in Blanche an extension of her body, a transfiguration of her own fragility.

Seeing the paper lantern destroyed, Blanche reveal her complete vulnerability amidst that situation of oppression: “*The heavy woman [...] pinions her arms. Blanche cries out hoarsely and slips to her knees.*” (Williams, 1980, p. 177). The moments of tension are relieved after the arrival of the doctor, before whom Blanche, upon hearing him, calms down: “**DOCTOR** - Miss DuBois. [*She turns her face to him and stares at him with desperate*

---

<sup>11</sup> According to Marandola Jr. *et al.* (2012), the term *topophobia* can refer to feelings of repulse, dread, fear, or trauma experienced in a determined place.

*pleading. He smiles...]*" (Williams, 1980, p. 177-178). Perceiving Blanche's tranquility after his approach, the doctor takes off his hat and gently offers his arm (a chivalrous gesture of gentleness, common at the time of the play), so that Blanche's look of dismay gives place to a sensation of reassurance.

The "chivalrous" act coming from the doctor triggers one of the most potent scenes in world dramaturgy, and the next moment will give the most emblematic sentence in the work: "**BLANCHE** - Whoever you are - I have always depended on the kindness of strangers" (Williams, 1980, p. 178). At the end, she goes out toward the car that waits for her, gently accompanied by the doctor and the nurse. Another aspect that is possible to notice, still in respect to this famous passage, concerns the echo triggered by the sentence of the protagonist, which beatified her as one of the great tragic heroines of modern dramaturgy.

For Arthur Miller, this sentence was so remarkable that the playwright still remembers the audience's sighs on hearing it, almost 60 years after the first time he watched the play. The identification of the public with the character was so great that 'when she went out in the arms of the doctor, everybody went with her' (Borges, 2017, p. 140).

It is before the emotional/psychological destabilization in that reality that all of Blanche DuBois's fantasies collapse, maybe her greatest armor in that context, in opposition to the ruins of a traumatic past. However, the considerations taken from this debate conceive narrative structures in which the spatial signs are incisively disputed. In this ample stylistic, poetic, symbolic, and discursive constellation, it would be possible to attest that we visualize an emotionally debilitated Blanche due to the tragic experiences of the past, which was covered with auras of purity, cordiality, and nobility, even though they are composed through excessive fallacies and illusions, dreams and expectations.

On the other hand, there is a Stanley that expresses pragmatism, objectivity, at the same time that he manifests impetuous, violent, and aggressive actions when he "lays his cards on the table", emblem of a person whose brutality works with the highest doses of toxicity, and which evidently conditioned Blanche to a state of madness. According to Anne Ubersfeld (2005, p. 106), "[...] the structure of almost all dramatic narratives can be read as a conflict of spaces, or as the conquest or the abandonment of a given space". In this perspective, Blanche faces Stanley in an invisible game of power over the space in which both transit. In their more general aspects, the collapse of the character dialogues



with the narrative space since the moment the same environment starts to compose (or oppose) its appearance. We see that the her sensibility is revealed also in the mode with which it apprehends the space that it occupies, as well as the strategies of trying to adapt it according to her necessities, factors which, until then, walk hand in hand with elements that would indicate her own decadence in that context.

## **Final considerations**

We can notice that the meanings attributed to place transcend the very materiality of space. In this sense, it is possible to say that the indications concerning space in the dramaturgical text are given, in particular, through the descriptions of places, of actions, of desires and motivations that impel the characters in the narrative environment. In this perspective, we considered relevant to ascertain the symbology inserted in the stage directions of Tennessee Williams's drama.

With the intent of guiding the dramaturgical mechanisms with a focus on the representation of narrative space, this paper enabled the inference of an interpretative reading of the text, taking into account the sign elements as vectors fit to be deciphered, concerning the (internal or external) environment described in the work. The analyses acted as keys to a metaphorical interpretation of the fictional universe, highlighting, thus, the different possibilities of meaning underscored in the representation of space in the theatrical text, taking into consideration not only the dialogues of the characters, but also the poetic composition produced by the stage directions.

Accompanying Blanche DuBois's trajectory through the narrative space of *A streetcar named Desire*, under the noise of the transit of trains and streetcars, one presupposes that the poetic potency of the work can reside in the descriptions of space in the dramaturgical text. All of this insofar as the characterization of character and the other environments are properly explained. At last, Blanche DuBois guides use to a multiethnic, suburban, frenetic, and frantic Elysian Fields street through the streetcar *Desire*, the alter ego of a highly captivating and seductive New Orleans, a nook for the blessed souls, as the Elysian Fields themselves suggest in Greek mythology. Here, symbolic values related to the capacity of visualizing a world with more sensibility, alterity, acuity, and empathy are inscribed as elemental virtues to be exercised in various spheres of society, especially

according to the strong tragic juncture expressed in the last years in Brazil and in the world.

## References

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, 2014.

WILLIAMS, Tennessee. **A streetcar named desire**. New York: New Directions, 1980.

Translation submitted on: April 6<sup>th</sup>, 2024

Translation approved on: August 12<sup>th</sup>, 2024



## “Não são engraçadas as peças que a sua memória prega?”<sup>1</sup> estruturas dramáticas da memória traumática nas peças de Tennessee Williams<sup>2</sup>

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

Bess Rowen<sup>3</sup>

Ívens Matozo Silva (tradução)<sup>4</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13841038

#### Resumo

Tom Wingfield inicia a peça *O zoológico de vidro* vestindo um uniforme que aponta para a sua participação na Segunda Guerra Mundial. A história que Tom conta ao público não é sobre o trauma da guerra, mas a respeito de um momento traumático do seu passado: o abandono da sua irmã, Laura, e de sua mãe, Amanda. Quando estudiosos e produtores de teatro falam acerca da representação do trauma em peças de Tennessee Williams, tais como em *O zoológico de vidro*, eles tendem a se concentrar no trauma e na memória da vida do dramaturgo, em vez de focar no trauma do personagem Tom Wingfield. Isso ignora as poderosas formas dramáticas pelas quais a memória traumática compõe a lógica interna de peças como *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão*. Este ensaio analisa as memórias traumáticas dos personagens Tom, Blanche e Catherine para demonstrar como seus traumas são imitados e refletidos pelas estruturas dramáticas das peças. Após situar esta questão no contexto do trauma, da memória e do teatro, passa-se a analisar de que forma os personagens traumatizados são situados em relação ao público e ao ambiente da peça para, então, mostrar como essas diferentes relações impactam o modo como o trauma dos personagens é representado. Em seguida, com base em estudos desses personagens, para observar o impacto geral do trauma dos personagens no arco dramático das peças, o texto concentra-se especialmente em como o trauma interage com a teatralidade da peça. A análise minuciosa desses personagens demonstra a importância da memória traumática para a lógica dramática interna da peça, fato que vai além da identificação dos reflexos biográficos nas obras e acaba criando um frutífero ponto de partida dramático para futuras produções artísticas.

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

<sup>1</sup> Williams (1971, p. 213).

<sup>2</sup> Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2506>. Acesso em: 12 ago. 2024.

<sup>3</sup> Bess Rowen é Professora Assistente de Teatro e membro do departamento de Gênero e Estudos Feministas da Universidade Villanova. É crítica de teatro, historiadora e cenógrafa. Seu primeiro livro, intitulado *As notas entre os diálogos: como as rubricas afetam a interpretação*, foi publicado em 2021. Rowen também editou a Methuen Student Edition de *Um bonde Chamado Desejo* (2023). E-mail: [bess.rowen@villanova.edu](mailto:bess.rowen@villanova.edu).

<sup>4</sup> Tradutor. Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), bem como graduado em Letras - Inglês pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Letras - Português pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). E-mail: [ivensms@gmail.com](mailto:ivensms@gmail.com).

## 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*.

O narrador da peça *O zoológico de vidro*, Tom Wingfield, inicia a peça em pé e vestindo o seu uniforme de marinheiro mercante enquanto se dirige diretamente ao público. Essa atitude de Tom, segundo o dramaturgo Tennessee Williams, explicitamente pontua que: “a peça é memória. Sendo uma peça de memória, é fracamente iluminada, é sentimental, não é realista. Na memória, tudo parece acontecer ao som da música. Isso explica o violino nas coxias”<sup>5</sup> (Williams, 1971b, p. 145). O tema da memória também está presente nas rubricas que precedem as falas iniciais do diálogo da personagem e ao longo do diálogo na cena do seu colega de trabalho em um momento posterior na peça. Muitos estudos vêm discutindo a função das reminiscências nesta que é considerada a mais famosa peça de memórias, sobretudo pesquisas que versam sobre os meios pelos quais Tom remonta ao seu passado, quando vivia com a sua mãe, Amanda, e a sua irmã, Laura, atitude que “pode ser colocada ao lado das construções de memória de Jung, Halbwachs, Williams James, Bartlett e T. S. Eliot” (Favorini, 2007, p. 47). Por que este marinheiro estaria recordando o final da Segunda Guerra Mundial, bem como relembrando sua juventude e seus problemas familiares? Tom poderia ter retornado ao solo estadunidense com problemas físicos e/ou mentais como consequência direta da sua experiência no campo de batalha? E, caso afirmativo, de que maneira esses fatores poderiam influenciar na forma como *O zoológico de vidro* é estruturada? O tema da presença e da confiabilidade da memória é recorrente nas produções literárias de Tennessee Williams. Entretanto,

---

<sup>5</sup> Nota do tradutor: As traduções de excertos da obra de Williams também são de minha autoria.

estudos acadêmicos e discussões sobre a temática têm voltado as suas atenções apenas para questões temáticas e biográficas representadas nas obras do autor, mas não nos seus impactos dramáticos. Na mesma linha, a memória não é meramente um artifício poético em peças como *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo*, *De repente, no último verão*, *Vieux Carré* e *A peça de dois personagens*, apenas para citar alguns exemplos.

Não é por acaso que, em muitas dessas peças, há uma representação poética do esquecimento da irmã mais velha do dramaturgo, Rose Williams, antes da sua lobotomia. A culpa de Tennessee Williams por não ser capaz de proteger Rose assombra a sua produção literária, porém as peças que representam Rose e Tennessee não podem ser apenas compreendidas como figurações desse trauma. Três peças se destacam por evidenciarem como o trauma é apresentado via discurso ficcional: *O zoológico de vidro* (1945), *Um bonde chamado Desejo* (1947) e *De repente, no último verão* (1958).

*O zoológico de vidro* gira em torno das recordações do personagem Tom acerca do tempo em que vivia com sua família, que era composta pela sua mãe autoritária, Amanda Wingfield, e sua irmã, tímida e deficiente física, Laura, em St. Louis. Amanda obriga Tom a trazer um colega de trabalho para jantar em sua casa na esperança de que Laura possa ter um possível namorado, mas quando é revelado que o colega que Tom convidou para o jantar, Jim O'Connor, já era comprometido, as esperanças da matriarca da família se desvanecem. Após o incidente, Tom abandona sua família para fazer parte da marinha estadunidense. Já na peça *Um bonde chamado Desejo*, Blanche DuBois viaja a Nova Orleans para visitar a sua irmã, Stella, após o suicídio do seu esposo, Allan Gray, e a perda de Belle Reve, a casa da família, por dívidas. Ao chegar ao local onde Stella reside, Blanche fica chocada não somente com a casa simples de Stella, mas também com Stanley, o marido de sua irmã. Contudo, ao longo da peça, Blanche tenta se relacionar com um amigo de Stanley, Mitch. O cunhado de Blanche a estupra enquanto Stella está no hospital dando à luz ao bebê de Stanley. Em seguida, Blanche acaba sendo internada em um sanatório. Já na peça *De repente, no último verão*, a senhora Venable convida a sua sobrinha, Catherine Holly, para ir à sua casa com o intuito de forçá-la a retratar sua versão da história sobre a morte de seu primo Sebastian ou obrigar a jovem a realizar uma lobotomia. A senhora Venable levou um doutor à sua casa para provar que a versão de Catherine era uma mentira, todavia, até mesmo sob o efeito do *soro da verdade*, a versão de Catherine continua a mesma, ou seja, que Sebastian fora devorado vivo por jovens e crianças do território de

Cabeza de Lobo.

Em todas as peças mencionadas acima, os temas da diferença, do asilo e da situação de precariedade em relação aos cuidados médicos estão, de fato, relacionados a Rose Williams, mas as características biográficas do trauma pessoal e da culpa do dramaturgo estadunidense em nada ajudam uma equipe de produção na encenação dessas peças. Porém, essas obras também trazem à tona a natureza da memória traumática – seja por meio de um retrospecto otimista, seja por uma falha acidental, seja por uma repressão proposital – como uma força dramática que molda a estrutura e o entorno da peça. Nessa perspectiva, tais peças possibilitam explorar como as teorias interligadas à memória traumática podem ser refletidas na estrutura das peças. Baseando-se nos estudos sobre o trauma de estudiosos como Cathy Caruth (1995), minha análise vai além de uma abordagem autobiográfica da representação ficcional de Rose em *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão*.

O presente estudo procura verificar como as experiências traumáticas dos personagens – guerra, abuso sexual, morte e abandono – são refletidas nas escolhas estilísticas das peças. Após explorar os estudos acerca da memória traumática e as conexões entre a memória e o teatro, passo, então, a analisar a representação teatral da memória traumática nas três peças supracitadas do dramaturgo Tennessee Williams. Primeiramente, minha análise foca-se na relação entre os personagens traumatizados com o microcosmo das peças e os seus públicos, verificando desde a aparente habilidade de Tom de controlar a narração da história, até o estudo da capacidade do público de ouvir a *Varsouviana* na mente da personagem Blanche, bem como a distância teatral entre Catherine e os outros personagens, também entre ela e o público espectador. Após perceber como os personagens traumatizados se adequam às características das peças como um todo, estudo, então, o modo como esses personagens se encaixam na da estrutura das peças de maneira geral. Nessa perspectiva, analiso, inicialmente, as escolhas dramáticas de Tom, as mudanças estruturais no que tange ao significado da música *Varsouviana* ao longo da obra *Um bonde chamado Desejo*, assim como o contraste entre a verdade e a realidade nos elementos cênicos utilizados em *De repente, no último verão*. Ao analisar a figuração do trauma nessas peças, sem a necessidade de associá-la a elementos biográficos, é possível verificar com mais profundidade como Tennessee Williams explorou a memória traumática por meio das experiências subjetivas de cada personagem



nas produções literárias.

## “GUARDE-AS NA MEMÓRIA”:<sup>6</sup> TRAUMA E MEMÓRIA

A memória e o recordar possuem uma grande importância em práticas psicológicas e teatrais. Em muitas produções teatrais, a memorização de diálogos e as movimentações dos atores no palco são consideradas partes fundamentais dos primeiros ensaios de uma peça para que os diálogos e as posições dos atores possam sair do campo das lembranças e entrar em movimento. Se os atores e atrizes se sentirem confiantes o bastante nos diálogos e nas movimentações de *Um bonde chamado Desejo*, eles podem, dessa forma, gastar mais energia nas profundas nuances emocionais e motivacionais de Blanche, Stella, Stanley, Mitch e outros personagens da peça. Aliás, muitas vezes, verifica-se que os atores, ao esquecerem algumas falas durante a peça, não conseguem interpretar e incorporar satisfatoriamente a situação descrita no texto à compreensão dos dilemas do personagem ou da cena. Essa percepção da prática teatral remonta aos estudos psicanalíticos, tais como os de Sigmund Freud, mais precisamente ao seu famoso ensaio “Recordar, repetir e elaborar”. O ensaio de uma peça de Tennessee Williams poderia ser literalmente compreendido através das seguintes partes: os atores memorizam as suas falas (recordar), ensaiam as cenas em colaboração com os outros membros do elenco e a equipe técnica (repetir), e, ao fazerem isso, transformam as palavras de uma folha de papel em uma história envolvente que revela o porquê acompanhar as vicissitudes desses personagens em momentos específicos (elaborar).

Nesse sentido, apesar do fato de que a maioria dos estudos psicanalíticos evoluíram após as contribuições de Freud, ainda há contribuições importantes acerca dos primeiros estudos sobre o trauma e a memória que se relacionam com as práticas teatrais contemporâneas. A descrição de Freud a respeito do processo de recordar, repetir e elaborar também parece fazer alusão ao poder da *encenação* ou, pelo menos, ao *encenar*. Desse modo, o psicanalista acentua que:

Quanto maior a resistência, mais intensivamente a atuação (repetição) substituirá o recordar [...] Aprendemos que o paciente repete ao invés de recordar e repete sob as condições da resistência. Podemos, agora, perguntar o que é que ele de fato repete ou atua. A resposta é que o paciente repete tudo o que já avançou a partir das fontes do reprimido para

---

<sup>6</sup> Williams (1947, p. 44).

sua personalidade manifesta - suas inibições, suas atitudes inúteis e seus traços patológicos de caráter (Freud, 1950, p. 151).

Agora, se for realizada uma pequena, entretanto considerável, mudança de perspectiva desse processo nesta análise, isto é, aplicar as reflexões de Freud não no *ator*, mas no *personagem*, então o excerto acima começará a fazer mais sentido para o estudo das três produções literárias aqui apresentadas. Não são os *atores* que precisam trabalhar através dos eventos das peças de Tennessee Williams, todavia, de fato, são os *personagens* que continuamente recordam e repetem os acontecimentos para tentar elaborar seus traumas. Cada montagem das peças oferece aos personagens distintas performances para trazê-los à vida em diferentes contextos culturais; contudo, cada uma das encenações oferece a oportunidade de elaborar as vicissitudes apresentadas nas peças.

A repetição nunca é uma cópia fiel do evento original, seja na performance, seja na realidade de uma memória traumática. Nesse prisma, como bem observa a estudiosa Cathy Caruth (1995, p. 151) acerca dos estudos sobre o trauma:

[...] reencenações insistentes do passado não servem apenas como o testemunho de um evento, mas podem, também, de forma paradoxal, testemunhar um passado que nunca foi plenamente experienciado enquanto ocorria. O trauma não serve simplesmente como um registro do passado, mas registra a força de uma experiência que ainda não foi totalmente assimilada.

Os personagens das três peças, até mesmo o narrador Tom, revelam mais detalhes do que eles poderiam ter percebido durante esses momentos. Desse modo, as obras oferecem aos personagens a oportunidade de ter uma visão mais ampla sobre suas adversidades. Nesse momento, preciso fazer um adendo para explicar que não é a minha intenção minimizar o trauma experienciado por pessoas reais ao pôr em prática esse conceito em personagens ficcionais. Em vez disso, minha intenção é a de revelar como as estruturas dramáticas dessas três peças de Tennessee Williams procuram representar experiências reais e reações ao trauma no intuito de demonstrar uma possível explicação para a contínua relevância cultural das três peças.

Com esse objetivo em mente, não foco a minha atenção em leituras bibliográficas da psique de Tennessee Williams por meio da sua produção literária. Não obstante, eu seria um tanto negligente se não fizesse menção aos escritos sobre o trauma do dramaturgo e sobre o seu tratamento psicanalítico em 1957. Consoante W. Scott Griffies (2022, p. 494), para Williams:

Escrever foi um meio de sobreviver às emoções traumáticas de sua infância, que incluíam intenso conflito conjugal, violência verbal, rejeição, solidão e perda. Isso o ajudou a regular os terrores internos que dominaram sua irmã, Rose, que não tinha esse tipo de escape e acabou caindo na psicose.

Embora a motivação do dramaturgo estadunidense não seja de extrema importância no presente estudo, o fato de ele ter conhecimento a respeito do modo como o trauma se manifestava contribuiu para a criação dos seus personagens traumatizados. Isso fica ainda mais evidente quando peças como *Um bonde chamado Desejo* vêm sendo analisadas por pesquisadores da área da saúde e do trauma. Sobre essa questão, Fred Ribkoff e Paul Tyndall (2011, p. 326) assinalam que:

Em vez de diagnosticar Blanche, é mais útil considerar as maneiras pelas quais a peça antecipa e corrobora os desenvolvimentos no discurso psicológico e psicanalítico. [...] Na verdade, *Streetcar* antecipa elementos da teoria do trauma, especificamente sintomas do transtorno de estresse pós-traumático (TEPT): 1) revivência involuntária do(s) evento(s) traumático(s); 2) dissociação; 3) comportamento autodestrutivo; 4) culpa, vergonha, negação e a compulsão de repetir a história do trauma; e 5) a fragmentação do eu.

Há vários aspectos importantes no excerto acima que merecem a nossa atenção acerca do comportamento de Blanche. O primeiro deles é que esses comportamentos também podem ser encontrados em *De repente, no último verão*, bem como em outras peças do dramaturgo. O segundo ponto de destaque é que há uma ênfase nos sintomas de Blanche sem qualquer discussão sobre como o comportamento da personagem é representado no texto dramático. Dito em outras palavras, às vezes, ao se assistir ao comportamento de Blanche, consegue-se identificar suas reações como sendo verossímeis, enquanto que, outras vezes, o público espectador experiencia o subconsciente de Blanche de uma maneira tão obscura que nem mesmo médicos ou profissionais da área da saúde seriam capazes de compreender.

Nesse viés, tendo como base as discussões acima, parto, agora, para a análise literária das três peças de Tennessee Williams com o intuito de melhor compreender de que forma as estruturas dramáticas das peças denotam distintos aspectos da memória traumática, representando tanto a memória traumática real, quanto criando padrões teatrais para encenar o trauma. Por mais que Tennessee Williams tenha sofrido experiências traumáticas durante a sua vida, as três obras aqui analisadas se destacam em suas representações e merecem atenção para além dos vínculos metafóricos entre a relação

pessoal de Williams com sua irmã.

## **“EU ESTOU FARTA, EU ESTOU FARTA! – DE SER MANDADA E INTIMIDADA”:<sup>7</sup> O CONTAR DE HISTÓRIAS E SINTOMAS**

Retorno, agora, ao início deste ensaio e da peça *O zoológico de vidro*, quando o personagem Tom está consciente e recorda do seu passado, deformando a estrutura da peça que ele está apresentando para a plateia. O papel de Tom como o narrador da história possibilita analisar não apenas quais partes do enredo ele decide incluir no seu relato, mas também como estrutura essas partes. Como as rubricas de Williams assinalam, Tom “[...] é uma convenção não disfarçada da peça. Ele toma as liberdades que forem convenientes com a convenção dramática para atender aos seus propósitos.” (Williams, 1971b, p. 144). Tom também admite que as suas lembranças de Amanda e Laura estão repletas de sentimentalismo, enquanto que as de Jim, o seu colega de trabalho:

[...] é o personagem mais realista da peça, sendo um emissário de um mundo de realidade do qual de alguma forma fomos separados. Mas, como tenho a fraqueza de poeta por símbolos, estou usando esse personagem também como um símbolo; ele é o algo há muito esperado, mas sempre aguardado, pelo qual vivemos (Williams, 1971b, p. 145).

A inclusão mais interessante de Tom é, portanto, a cena entre Laura e do seu colega de trabalho, uma vez que a sua *memória* é puramente a imaginação de uma situação que ele não presenciou.

No entanto, por qual motivo Tom escolheu criar uma cena de Laura e Jim antes mesmo de ele saber [recordar] que os dois não ficariam juntos? Como bem salienta Caruth, “o perigo da fala, da integração na narração da memória, pode não residir no que não se consegue entender, mas sim no que se entende demais” (Caruth, 1995, p. 154). Tom compreende muito bem que Laura tem mínimas chances de criar laços afetivos com pessoas de fora do seu ambiente familiar, quanto mais com alguém que possa vê-la, compreendê-la e respeitá-la. Dessa forma, não consegue contar a história do abandono da sua irmã sem, antes, negar que ele partiu logo depois de outra desilusão. Na percepção de Tom, Laura pôde ter a chance que ela tanto sonhava antes que tudo fosse tirado dela. Contudo, “a recusa de compreensão [de Tom] é também um ato fundamentalmente

---

<sup>7</sup> Williams (1971a, p. 372).

criativo” (Caruth, 1995, p. 155). Ele constrói uma cena encantadora para Laura, que a jovem possivelmente poderia ter mantido após Tom tê-la abandonado.

Fica claro o tempo todo que Tom ficou afastado da sua família no momento em que ele surge com o seu uniforme militar no início da obra, mais especificamente em 1945, quando a peça foi apresentada pela primeira vez. Tom provavelmente presenciou combates na guerra, fato que faz com que ele possa estar passando por um transtorno de estresse pós-traumático (TEPT) ou alguma outra complicação advinda da sua experiência no campo de batalha. Em toda a narração de *O zoológico de vidro*, Tom parece focar-se em uma versão simplista e romantizada do passado, mas ele é interrompido por eventos recentes e pela culpa que acompanha até mesmo as recordações mais carinhosas de sua irmã. Ele menciona duas vezes o quadro espanhol “Guernica” na obra, contrastando-o com a sua impressão de que, em St. Louis:

havia apenas música swing sensual e licor, salões de dança, bares e cinemas, e o sexo que pairava na escuridão como um lustre e inundava o mundo com breves e enganosos arco-íris... Todo o mundo estava esperando pelos bombardeios! (Williams, 1971b, p. 179).

A percepção de Tom sobre St. Louis ser um lugar insignificante em um mundo perigoso pode ser interpretada como uma negação do impacto da sua partida, todavia sua memória não o permitirá fugir da sua responsabilidade. No seu monólogo final, o personagem diz:

Eu teria parado, mas algo me perseguia. Sempre me pegava desprevenido, surpreendendo-me completamente. Talvez fosse um trecho familiar de música. Talvez fosse apenas um pedaço de vidro transparente. Talvez eu esteja andando por uma rua à noite, em alguma cidade estranha, antes de encontrar companhia. Passo pela vitrine iluminada de uma loja onde se vende perfume. A vitrine está cheia de pedaços de vidro colorido, pequenos frascos transparentes em cores delicadas, como fragmentos de um arco-íris quebrado. Então, de repente, minha irmã toca meu ombro. Eu me viro e olho em seus olhos. Oh, Laura, Laura, tentei deixar você para trás, mas sou mais fiel do que pretendia ser! (Williams, 1971b, p. 237).

A linguagem aqui utilizada pode ser vista como um recontar involuntário de eventos traumáticos, algo semelhante ao que ocorre na peça *Um bonde chamado Desejo* já mencionada neste estudo. Aliás, Tom também destaca alguns gatilhos, tanto auditivos quanto visuais, que catalisam e afluem as suas memórias. O personagem não parece ter *flashbacks* do tempo em que esteve lutando na guerra, ou, pelo menos, não faz menção a

nenhuma recordação desse período. Talvez essa experiência seja considerada de fácil narração para o personagem, visto que possui uma distância maior dos fatos. Apesar da sua tentativa de assumir o controle das suas recordações, a narração de Tom revela um complexo padrão de negociação com o trauma que ainda não foi bem resolvido. Independentemente da sua aparente cura dos eventos narrados na peça, *O zoológico de vidro* finaliza com a confissão de Tom de que ele não consegue escapar das suas recordações, por mais que as queira esquecer.

Embora Blanche não seja tecnicamente a narradora de *Um bonde chamado Desejo*, há indícios de que o público espectador da peça deva compartilhar a visão de mundo dessa personagem. Um indicativo que coloca em evidência a conexão entre o público e Blanche pode ser visto nos momentos em que os espectadores ouvem as alucinações que acompanham o recordar, o repetir e o elaborar da morte do seu jovem esposo. As rubricas frisam que a música *Varsouviana* deve tocar com volumes distintos em seis momentos específicos da peça, sobretudo na cena de abertura e nos momentos finais da peça (Williams, 1947, p. 28, 68, 115, 136, 139, 166, 171, 174). Diferentemente de Tom, que é incapaz de se dirigir à audiência para explicar que ele continua sendo transportado para uma memória traumática, Blanche não possui o dom teatral de falar diretamente com o público. Ao invés disso, fica a cargo da audiência analisar os diferentes padrões da melodia até o início do Ato III, quando Mitch aparece após ter dado o bolo em Blanche na sua própria festa de aniversário.

BLANCHE. [...] Como está sua mãe? Sua mãe não está bem?

MITCH. Por quê?

BLANCHE. Algo está acontecendo esta noite, mas não importa. Não vou interrogar a testemunha. Só vou – [*Toca vagamente a testa. A música de polca começa novamente.*] – fingir que não noto nada de diferente em você! Aquela música de novo...

MITCH. Que música?

BLANCHE. A música de polca que estavam tocando quando Allan – Espere! [*Um tiro distante é ouvido. Blanche parece aliviada.*] Agora, o tiro! Sempre para depois disso. [*A música de polca desaparece novamente.*] Sim, agora parou (Williams, 1947, p. 141).

Caso esse fato passe despercebido pela audiência, a conexão com a repetição da melodia agora se torna explícita: Blanche se lembra do som que estava tocando quando contou a Allan que ela sabia que seu marido era homossexual e que tinha nojo de sua orientação sexual, atitude essa que o levou a cometer suicídio. O som do tiro não



acompanha a melodia *Varsouviana* nas versões anteriores em que a canção aparece na peça, mas, neste momento da obra, Blanche sente que está novamente em um ambiente conhecido, vendo o desfecho trágico da sua ação.

Da mesma forma que na peça *O zoológico de vidro*, há, aqui, uma soma de eventos traumáticos advindos de diferentes momentos do passado. A culpa de Tom o leva a se transportar para o passado no momento da sua partida de St. Louis e antes de ele ter suas experiências na Segunda Guerra Mundial, enquanto Blanche é assombrada, primeiramente, pelo seu sentimento de culpa sobre o suicídio de Allan e, em seguida, pelo trauma do seu estupro por Stanley. Embora Blanche perca o controle de si ao ver a sua possibilidade de se casar com Mitch desaparecer, Ribkoff e Tyndall observam que sua reação à música, nesse momento específico da peça, é diferente do apresentado no início da obra. Segundo os críticos:

Em vez de ser fisicamente perturbada pela memória do suicídio de Allan, como estava no início da peça quando Stanley lhe perguntou sobre o marido, ela agora parece analisar o padrão de seu transtorno pós-traumático. Quando ela se refere à música pelo título e reconhece a sequência de sons e eventos dentro dessa reencenação pós-traumática, ela está tentando dar sentido à sua consciência desordenada. [...] Na verdade, ela está analisando o que Judith Herman chama de 'respostas humanas normais a circunstâncias extremas' manifestadas em 'síndromes traumáticas' (Ribkoff; Tyndall, 2011, p. 330).

Ao trazer à tona a resposta traumática de Blanche, após a personagem ter compreendido o funcionamento desse tipo de resposta e exposto isso a Mitch, ocorre uma mudança de perspectiva na obra, isto é, a cena deixa de ser apenas sobre o evento traumático em si e foca-se, então, na resposta de Blanche acerca do seu próprio trauma. Ela não consegue manipular o mundo ao seu redor, como Tom faz, entretanto, ela também experiencia gatilhos que ativam suas lembranças. Sempre que Blanche acidentalmente se recorda de Allan Gray ou da possibilidade de perder uma oportunidade de subir na vida, volta exatamente à fonte do seu trauma. Por saber que esses momentos de crise são passageiros, a personagem persevera. O som da *Varsouviana* alcança o seu ápice quando as últimas falas da peça são pronunciadas, mas as cortinas se fecham antes mesmo que Blanche ouça o som do tiro. A repetição não acaba completamente, o que talvez signifique que a história de Blanche ainda não esteja totalmente concluída.

Há inúmeras similaridades entre as vicissitudes de Blanche e Catherine da peça *De repente, no último verão*. Por exemplo, ambas as mulheres estão recontando uma história

que é protagonizada por membros familiares que não contam suas versões dos fatos, muito menos dão crédito à história narrada. Esses familiares preferem isolar-se do que lidar com as possíveis revelações em suas histórias. Todavia, diferente de Blanche, Catherine tem a oportunidade de contar a sua história no palco, quando Dr. Cukrowicz [Dr. Sugar] parece acreditar na jovem. Contudo, Catherine aparece em cena mais tarde do que Tom e Blanche, o que resulta em uma estrutura narrativa traumática muito diferente. Enquanto Tom é o personagem que introduz e conta a história da vida da sua irmã e Blanche é a personagem com quem a audiência acompanha praticamente do início ao fim de *Um bonde chamado Desejo*, na peça *De repente, no último verão* há uma mudança significativa de papéis. A mãe dominadora, nesta obra chamada Sra. Venable, é o primeiro membro da família apresentado ao público. E ela não está nem um pouco feliz. O homossexual da peça, seu filho Sebastian, fora morto em um evento anterior às ações da peça, assim como Allan Gray, com a exceção de que Sebastian não se suicidou. Catherine era sua prima, não sua esposa, mas igualmente foi incapaz de salvar Sebastian da morte e das mãos [e das bocas] dos habitantes de Cabeza de Lobo. A Sra. Venable conta ao Dr. Sugar que o que ela sabe da versão de Catherine sobre a morte de Sebastian é: “um ataque horrível ao caráter moral do meu filho, que, estando morto, não pode se defender. Eu tenho que ser a defensora.” (Williams, 1971a, p. 361). A personagem passa a discutir o quão *puro* era o seu filho, enquanto está aparentemente mais preocupada com as possíveis insinuações de que Sebastian era homossexual do que com o fato de que ele poderia ter despertado um interesse sexual por um grupo de homens e jovens.

Antes da entrada de Catherine em cena, a Sra. Venable procura influenciar o Dr. Sugar. Quando Catherine aparece, ela pede um cigarro a Irmã Felicity, uma freira que a acompanha do sanatório, e, em seguida, utiliza o cigarro para queimar a palma da mão da religiosa. Não fica claro se a alteração de comportamento de Catherine é a causa ou a consequência do seu confinamento. Quando a Irmã Felicity acusa a moça de queimá-la propositalmente, Catherine fala: “Eu estou *farta*, eu estou *farta!* – de ser *mandada e intimidada!*” (Williams, 1971a, p. 372, marcações do autor). No entanto, Catherine está farta da situação em que se encontra – expressão “*sick and tired*” em língua inglesa – ou está literalmente doente e exausta?

Essa é, sem dúvidas, a principal questão levantada na peça. Após uma longa preparação, Catherine repete a sua história em um longo monólogo com poucas

interrupções dos demais personagens. Ela começa, então, a narrar o dia da morte de Sebastian e, à medida que seu relato progride, a intensidade da sua fala também se intensifica, como se ela se teletransportasse para o momento em que os eventos são narrados. A personagem argumenta: “Vou continuar. Tenho que esperar agora até que fique mais claro. Sob o efeito da droga, tem que ser uma visão, ou nada vem” (Williams, 1971a, p. 416). Além da *imagem* por meio das suas palavras, a memória da personagem também oferece uma paisagem sonora. Embora não seja a melodia da *Varsouviana* que Catherine ouve, o som que ela repetidamente descreve é um: “Oompa, oompa, oompa!” (Williams, 1971a, p. 417, 417, 421), tal qual o som grave do instrumento musical tuba. Antes da invocação final da expressão onomatopeica “oompa oompa” e de vários aspectos relacionados à paisagem sonora, a rubrica assinala que: “Os sons percussivos descritos são usados de maneira muito suave” (Williams, 1971a, p. 420). Embora seja uma melodia diferente, esses sons compartilham algo em comum com as repetições da *Varsouviana*. Eles não são apenas sons associados à vibração de uma banda (polka ou metais), mas essa presença sonora no espaço teatral ressalta o impacto da experiência traumática de Blanche e de Catherine.

Como já era de se esperar, a Sra. Venable fica indiferente à reação de Catherine ao recontar sua história. Ela acha que os eventos narrados soam muito fantasiosos do início ao fim. Contudo, como Caruth (1995, p. 154) nota, “a impossibilidade de uma história compreensível, no entanto, não significa necessariamente a negação de uma verdade transmissível”. A versão de Catherine pode não ser totalmente verdadeira, mas isso não significa que a sua narrativa não transmita a verdade sobre o destino de Sebastian Venable. Aliás, o desconforto de Catherine para narrar a história até o momento final da peça, assim como as repetidas interferências sonoras e visuais são características da memória traumática. Dr. Sugar também se dá conta disso, o que o leva a dizer, no final da peça: “Acho que deveríamos pelo menos considerar a possibilidade de que a história da garota possa ser verdadeira...” (Williams, 1971a, p. 423). As cortinas se fecham antes da audiência perceber se a Sra. Venable está disposta a mudar de opinião.

Os três personagens traumatizados das três peças aqui analisadas navegam pelas suas memórias traumáticas de maneiras diferentes no decorrer dos textos, principalmente no que tange ao modo como os personagens experienciam suas relações com o universo ficcional da peça e a audiência. Tom tem uma interação mais imediata com o público

espectador, entretanto, ainda sofre com os gatilhos e alucinações, tais como a *Varsouviana* de Blanche e os sons onomatopéicos “*oompa oompa*” de Catherine. O constante aflorar das memórias dos personagens demonstra que eles ainda estão lidando com seus traumas e suas narrativas oferecem aos personagens uma possibilidade de ajuda ao longo do árduo trabalho de reconciliação com os acontecimentos pretéritos.

### **“A CENA É MEMÓRIA E, PORTANTO, NÃO É REALISTA”:<sup>8</sup> A ESTRUTURA [DRAMATÚRGICA] DA MEMÓRIA**

Agora que já se adquiriu uma boa compreensão sobre como os personagens Tom, Blanche e Catherine são representados nas suas respectivas peças, eu me afastarei um pouco da análise dos personagens e focarei a minha atenção na estrutura das peças *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão*. Assim como na análise anterior, primeiramente verificarei a peça *O zoológico de vidro*, a qual possui uma construção de mais fácil compreensão no que diz respeito à associação entre a estrutura dramatúrgica e a memória, já que a obra é uma peça de memória. Consoante Attilio Favorini (2007, p. 30-31):

Como uma ‘arte do tempo’ (assim como a música, a dança e a literatura), em vez de uma ‘arte do espaço’ (arquitetura, pintura, escultura), o teatro tem uma afinidade formal com a memória. [...] O teatro parece particularmente carregado de memória. Desde os ensaios até as peças de memória, passando por recordações teatrais e pelos próprios teatros – que constituem o exoesqueleto da memória do teatro – o teatro pode ser contextualizado de maneira produtiva como uma atividade de lembrar.

Apesar de o teatro ter relações com a memória, tanto no seu processo de escrita, quanto no seu processo de produção, como já salientado anteriormente, a memória atua como um estilo dramático que explora o modo como as convenções teatrais podem representar e expor as *peças* ou *truques* que as nossas lembranças podem nos pregar. Embora *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão* não sejam consideradas peças de memória, ambas as obras lançam luz às memórias de personagens específicos, o que leva a inferir que as três peças têm algo a dizer sobre a forma como as convenções do trauma, da memória, e do teatro são encenadas no palco.

A rubrica de Tennessee Williams, que abre esta seção, revela uma importante chave interpretativa concernente ao modo como o dramaturgo compreendeu a memória e o

---

<sup>8</sup> Williams (1971b, p. 143).

estilo teatral. A memória possui um traço não realista em *O zoológico de vidro*, tal como observado em *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão*, mas, mesmo com essa característica, essa memória atua como uma situação em que os personagens podem demonstrar seus sentimentos mais íntimos. Parte da representação não realista expressa nas três produções literárias é fruto do trabalho com a percepção auditiva do público espectador: o violino nos bastidores em *O zoológico de vidro*, a melodia *Varsouviana* em *Um bonde chamado Desejo*, e os sons onomatopéicos “*oompa oompa*” em *De repente, no último verão*. Sem embargo, os traços não realistas da memória expressos nas obras são, de certa forma, tão sutis nas três produções artísticas que geralmente se apresentam como uma representação fiel da nossa realidade. Ora, classificar *O zoológico de vidro* como uma peça realista requer que o público espectador ignore não somente a iluminação fraca, a falta de talheres nas cenas, a presença de projeções de títulos no cenário, além da consciência metateatral pela qual Tom passa no decorrer da obra, visto ser um personagem ciente de que está imerso em uma peça não realista. Ademais, assisti a cinco produções profissionais de *O zoológico de vidro* e nunca vi as projeções de títulos sendo usadas.

A resistência do recordar, do repetir e do elaborar nas características antirrealistas de *O zoológico de vidro* é fascinante. A realidade emocional da peça é tão potente que o público espectador se rende à estrutura dramática da obra e passa a reproduzir o modo como a peça os faz sentir. Mas, ao fazer isso, a obra não permite que Tom entere e esqueça suas reminiscências e traumas. Se uma produção teatral suaviza demais os efeitos de distanciamento da peça, pode vir a parecer que a memória de Tom é confiável. Todavia, ela não é, e Tom também sabe disso. Se as suas reminiscências estiverem precisas, então, como é que alguém explica a cena do seu colega de trabalho? Talvez o diretor possa vir a colocar Tom na sala, porém, ao fazer isso, romperia com a intimidade entre Jim e Laura naquele exato momento. Para que o mundo seja: “iluminado por relâmpagos” (Williams, 1971b, p. 237), a peça precisa ser preenchida com momentos que se sobressaem dos demais, uma vez que poderiam assustar Tom em uma rua escura. As imagens de um clarão – tanto de um relâmpago, quanto das velas que Laura apaga ao final da peça – relacionam-se a um *flashback*. E, ainda assim, os lampejos na peça ocorrem no final em vez de no início. *O zoológico de vidro* gira em torno da tentativa de Tom de não só evocar essas memórias sem um gatilho, como também de usar a forma teatral para tentar encaixar sua culpa em uma narrativa linear que reconheça e, ao mesmo tempo,

minimize o seu papel de destaque no sofrimento de sua irmã. Caruth (1995, p. 156) pontua que: “a tentativa de acessar uma história traumática, portanto, é também o projeto de ouvir além da patologia do sofrimento individual, para a realidade de uma história que, em suas crises, só pode ser percebida em formas inassimiláveis”. Tom não consegue processar e/ou compreender a sua experiência na guerra ou seu trauma familiar, o que fica claro quando a sua incapacidade de tentar entender o que se passa na cabeça de Laura ou compreender as vicissitudes da jovem é analisada. Esse é o motivo pelo qual *O zoológico de vidro* utiliza os sofrimentos de Laura como um reflexo da infelicidade de Tom.

Já em *Um bonde chamado desejo* há uma estrutura realista muito mais evidente, visto que não tem uma delimitação em torno do microcosmo criado na peça. Blanche chega a Nova Orleans com os fantasmas de Belle Reve e os de Allan Gray, os Braços de Tarântula e um estudante sem nome. Todos esses fragmentos do passado da personagem são revelados por meio de um diálogo realista. Aliás, os únicos aspectos não realistas do mundo aparecem na forma de paisagens sonoras, especialmente através da *Varsouviana*. As sete aparições da canção formam um padrão que mapeia a estrutura geral da peça. Ela aparece, pela primeira vez, no final do Ato I, Cena 1, durante uma troca de diálogos com Stanley:

STANLEY. Você foi casada uma vez, não foi? [*A música da polca sobe, fica fraca à distância.*]

BLANCHE. Sim, quando eu era bem jovem.

STANLEY. O que aconteceu?

BLANCHE. O garoto – o garoto morreu. [*Ela afunda para trás*] Tenho medo de que vou – ficar doente. [*Sua cabeça cai sobre seus braços*]

(Williams, 1947, p. 28).

Ao se verificar o excerto acima, percebe-se que há uma pergunta direta sobre Allan que faz com que Blanche ouça a canção, mas não o som do tiro. A conexão direta da melodia com a existência e a efemeridade de Allan continua em sua próxima aparição, no final do Ato II, Cena II, quando Blanche está contando a Mitch sobre Allan.

Todavia, esse padrão é quebrado na próxima vez que a canção é ouvida, dessa vez no Ato III, Cena II, depois que Stanley entrega a Blanche uma passagem de ônibus só de ida para Laurel, Mississíppi, como presente de aniversário. No momento em que a personagem segura a passagem em sua mão, “A música Varsouviana entra suavemente e continua tocando” (Williams, 1947, p. 136). No instante em que o padrão de conexão direta com Allan é quebrado, ele nunca é restabelecido. No decorrer da peça – na cena com



Mitch mencionada anteriormente e nos momentos finais da saída de Blanche — a canção passa a representar os sentimentos de pavor, solidão, ansiedade e impotência de Blanche, os quais estão associados à morte de Allan, e não mais às menções a Allan. É interessante notar que o disparo ocorre apenas uma única vez na obra, na cena com Mitch. Isso nos leva a crer que Blanche conseguiu desenvolver um mecanismo de enfrentamento ou alguma técnica para interromper a memória do incidente antes do disparo nas passagens anteriores, ou que as cenas da peça se apagam antes que o ciclo se complete. Esse detalhe expresso na obra acerca de uma certa organização e poder de Blanche fica em aberto e proporciona uma esperança no final da peça. Em outras palavras, como ela ainda não ouviu o disparo da arma, talvez a personagem ainda possa mudar a forma como aciona suas memórias traumáticas. Isso seria completamente diferente se o público espectador não pudesse ouvir a *Varsouviana*. A ironia dramática presente nas cenas em que o público espectador sabe o que está acontecendo dentro da cabeça de Blanche, enquanto que os outros personagens da obra não sabem, torna o público da peça conhecedor de detalhes de sua jornada psicológica que não estão disponíveis para os demais personagens. Isso certamente é benéfico para Blanche. Só resta imaginar como Stanley reagiria ao saber que Blanche possui uma trilha sonora em sua cabeça por causa da morte de seu marido homossexual.

Embora seja tentador apontar *Um bonde chamado Desejo* como a mais realista das três peças aqui analisadas, a estrita adesão de *De repente, no último verão* ao tempo linear lhe confere uma realidade temporal que *O zoológico de vidro* e *Um bonde chamado Desejo* não conseguem alcançar. E, ainda assim, mesmo que a peça seja ambientada em tempo real, suas direções iniciais de palco começam com uma nota que:

O cenário pode ser tão irreal quanto a decoração de um balé dramático. [...] O interior se mistura com um jardim fantástico que mais se parece uma selva tropical, ou uma floresta, na era pré-histórica das florestas de samambaias gigantes, quando criaturas vivas tinham nadadeiras se transformando em membros e escamas se transformando em pele. As cores dessa selva-jardim são violentas, sobretudo porque está fervendo de calor após a chuva. Há flores e árvores maciças que sugerem órgãos de um corpo, arrancados, ainda brilhando com um sangue não seco; há gritos agudos, sibilos e sons de agitação no jardim, como se fosse habitado por feras, serpentes e pássaros, todos de natureza selvagem (Williams, 1971a, p. 349).

A criação de um mundo onírico relacionado ao universo do balé também possui a força de evocar a natureza selvagem e a violência que os movimentos do corpo humano estabelecem com a atmosfera de uma peça na qual somos levados a acreditar que um homem branco homossexual foi literalmente esquarterado e comido por um grupo de crianças negras. A peça inteira leva a acreditar que as falas que saem da boca de Catherine são verdadeiras, ainda que o microcosmo da obra seja claramente irrealista [ou não real]. A junção dos elementos cênicos e a obsessão com a verdade expressa nessa obra podem ser facilmente explicadas, tal como nas outras duas peças: a *verdade* simbólica ainda é considerada verdade no teatro, assim como em outras formas de arte. Os espectadores sabem que estão sentados em um teatro, observando atores desempenharem seus papéis em um cenário que poderia igualmente servir como cenário para *Little shop of horrors* (*A pequena loja dos horrores*). E isso não é uma crítica nem a *De repente, no último verão*, nem a *Little shop of horrors*, mas simplesmente uma análise fascinante de como a crença teatral se manifesta.

Nesse prisma, a verdade é que Catherine, presente no palco e diante de nós, está, de certa forma, mentindo. Ela não viu Sebastian ser devorado pelos meninos em Cabeza de Lobo. Contudo, a verdade emocional que Catherine apresenta para o público transmite um tom de verdade, independentemente dos detalhes apresentados. Ademais, um ator contracenando nessa história não está mentindo, e sim, representando uma experiência humana que não pode ser facilmente traduzida em palavras. Um aspecto importante da memória traumática é justamente essa incapacidade de transformar em palavras aquilo que foi vivenciado. Dessa maneira, pouco importa se o cenário do jardim é de papelão e pintado com a palavra “plantas” escrita em letras garrafais – se a atriz que interpretar Catherine conseguir se dedicar na interpretação do seu monólogo e realmente sentir as crescentes ondas de emoção que a atravessam, a peça certamente será bem-sucedida.

Em certo sentido, o desfecho desse monólogo contra o cenário antirrealista e os outros personagens da peça simplesmente revela o que é importante nas representações de memória traumática. *De repente, no último verão* encena uma sobrevivente do trauma narrando sua experiência enquanto os outros apenas a testemunham, o que é um aspecto fundamental no enfrentamento do trauma. Além disso, a peça termina com o médico ao lado de Catherine e contra sua tia, a qual quer, de todas as maneiras, evitar que ela conte a verdade. Desse modo, os detalhes do mundo ao redor de Catherine não importam, porque

ela não consegue ver o seu entorno claramente devido ao seu trauma não processado. Na verdade, ela apenas mascarou o seu problema psicológico, não o tratou. Por conseguinte, as freiras que a cuidam, que são bem caricatas, e a casa onde sua tia mora agora, parecem ser tão perigosas quanto a instabilidade emocional da personagem. O público compreende esses aspectos da realidade de Catherine da mesma forma que aceita ouvir a *Varsouviana* quando Blanche a escuta, ou quando o som onomatopéico “oompa-oompa” transporta Catherine de volta ao instante em que viu seu primo morrer em Cabeza de Lobo.

### “ENTÃO, ADEUS...”:<sup>9</sup> CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora seja tentador analisar *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão* como três versões do dramaturgo Tennessee Williams que têm o intuito de aliviar a culpa que ele sentia por permitir que sua irmã, Rose Williams, fizesse uma lobotomia, essa leitura estritamente biográfica acaba deixando de lado alguns dos aspectos mais interessantes sobre como a memória traumática é figurada nessas peças. Tom, Blanche, Catherine (e, em certa medida, Sra. Venable) representam diferentes respostas ao trauma, bem como ao processo de lembrar, repetir e reelaborar desse trauma. Cada um dos personagens aqui analisados tem diferentes causas de trauma, sintomas e formas de representar suas histórias, como também as obras apresentam estilos dramáticos e estruturas distintas que estão intrinsecamente ligadas às experiências traumáticas dos personagens. Nenhuma das três peças é semelhante a outra; no entanto, compartilham alguns temas comuns que se alinham com os escritos sobre as experiências reais de memória traumática e suas representações. Espero que este olhar mais atento para as estruturas dramáticas dessas peças encoraje produções futuras a olhar além das explicações biográficas sobre o porquê contam essas histórias da maneira como as fazem. No processo de estudo desses personagens como algo além de meras representações dos membros da família de Tennessee Williams, pode-se encontrar novos modos de contar essas histórias que continuam bem ressonantes e atuais.

---

<sup>9</sup> Williams (1971b, p. 237).

## Referências

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.

Tradução submetida em: 30 jul. 2024

Tradução aceita em: 12 set. 2024



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

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

Anais Umano<sup>2</sup>

Esther Marinho Santana (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13845831

#### Resumo

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

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

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2518>. Acesso em: 13 ago. 2024.

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

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

## Abstract

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

**Keywords:** Tennessee Williams; Technique; Performance; Body.

## Introdução

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

Por mais importante que tenha sido a psicologia para moldar a dramaturgia de peças naturalistas e realistas do final do século XIX até o século XX, abordagens realistas convencionais para a atuação e/ou a análise textual podem ser inadequadas, e até mesmo inapropriadas, para a realização da dramaturgia e das tarefas de atuação que constituem a base do desempenho de um ator em um texto ou performance pós-dramáticos [...] o ‘psicológico’ não é mais – se é que alguma vez foi – um paradigma com poder e flexibilidade explanatórios e/ou práticos o suficiente para animar completamente as complexidades do trabalho do ator contemporâneo<sup>4</sup> (Zarrilli, 2009, p. 7-8).

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

---

<sup>4</sup> Nota da tradutora: Todas as citações foram por mim traduzidas.



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

### **Elia Kazan e O Método**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Da reabilitação teórica à reabilitação prática**

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

POLLY: *Arrancado?*

MOLLY: *Sim, fora!*

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

[...]

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

INDIAN JOE: *Ugh!*

COCALOONY: *AÁ!*

INDIAN JOE: *UGH!*

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

MOLLY: Não.

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

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

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

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

foram criados:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### O imaginário entrópico e feminino das peças tardias

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SCOTT: Loucura...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

MIRIAM: Você quis dizer obstruindo?

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

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

BARMAN: Vou deixar ao alcance.

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

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

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

<sup>7</sup> Em Pontalis, “Savant chaos”; “radicale étrangeté”.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Considerações finais

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tradução submetida em: 29 jul. 2024

Tradução aceita em: 20 set. 2024



## De la *pré-performance postmoderne*: les personnages tardifs de Williams et le “jeu d’acteur plastique”<sup>1</sup>

### Sobre *pré-performances pós-modernas*: as personagens tardias de Williams e a “atuação plástica”

Anais Umano<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13854922

#### Résumé

Dans les “Notes de Production” de *The glass menagerie*, Tennessee Williams appelle à un théâtre “plastique” qui utiliserait tous les moyens théâtraux pour en faire un art visuel et performatif total. Cependant, les productions théâtrales qui ont contribué à faire de Williams l’un des plus grands dramaturges américains ont mis en scène les pièces dans un style réaliste, qui se reflète également dans le style d’interprétation des acteurs. En effet, la plupart des acteurs étaient formés dans une technique américaine moderne et réaliste. La tradition du jeu réaliste invite les acteurs à construire leur personnage à partir d’une base psychologique qui aide à expliquer et à identifier le personnage. Dans quelle mesure le style réaliste d’interprétation a-t-il contribué à établir le théâtre de Williams dans la catégorie du théâtre psychologique et naturaliste, et à quel point a-t-il contribué à la mécompréhension de ses pièces ultérieures et plus subversives? Comment le jeu d’acteur peut-il aider à préparer les acteurs et les spectateurs au théâtre total et “plastique” que Williams imaginait? Les œuvres tardives de Williams renversent radicalement l’ordre réaliste et mettent en jeu des personnages irréels, insaisissables, voire grotesques, ce qui oblige l’acteur à les approcher d’une manière nouvelle. Cet article propose de réfléchir à la responsabilité de l’acteur et à la possibilité de réhabiliter les textes tardifs de Williams dans la pratique. L’objectif est d’étudier l’imaginaire nouveau et postmoderne des textes et d’examiner leurs implications pratiques. Les pièces tardives, avec leur corps subversif et antipsychologique, leurs personnages insondables, demandent de nouveaux corps sur scène qui intègrent dans leur pratique même des réflexions postmodernes.

**Mots clés:** Tennessee Williams; Technique; Performance; Corps.

<sup>1</sup> Texte initialement publié en anglais dans cette revue (v. 7, n. 2, 2023), avec le titre en anglais fourni sur cette page. Disponible sur: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2518>. Consulté le: 13 août. 2024.

<sup>2</sup> Doctorante à l’Université de Lorraine, à Nancy (France), sous la direction de John S. Bak et Sophie Maruéjols-Koch. Sa thèse porte sur les dernières pièces de Williams, en se concentrant sur le rôle de la technique des acteurs sur la réception de l’œuvre de Williams. Elle est également actrice de théâtre et professeure de théâtre et vit actuellement au Mexique. Courriel: [anais.umano@gmail.com](mailto:anais.umano@gmail.com).

## Resumo

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

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

Dans *Psychophysical acting*, Phillip Zarrilli (2009), acteur, metteur en scène et chercheur américain expose les problématiques qui animent notre proposition d’envisager une technique de jeu “plastique” qui permettrait d’élargir la partition de l’acteur contemporain et de lui permettre de travailler à partir de la logique esthétique de dramaturgies alternatives non réalistes:

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 souligne les limites d’une technique de jeu réaliste et d’une construction psychologique d’un personnage. À partir de 1961, alors que Tennessee Williams se met radicalement en marge d’un théâtre réaliste et psychologique en créant des personnages à

l'identité instable et non pris dans un contexte identifiable, il pousse à reconsidérer la pratique des artistes qui donnent corps à ses textes. D'ailleurs, longtemps enfermé dans un théâtre réaliste et psychologique, comment peut-on, en pratique, libérer Williams de performances réalistes et modernes? Quelle est donc, en effet, la responsabilité et l'implication pour l'"acteur contemporain" qui fait face à une dramaturgie non-réaliste et aristotélicienne?

La réhabilitation académique et théorique de l'œuvre tardive de Williams souligne l'apparition non plus de personnages pris dans un contexte identifiable mais d'un sujet pluriel, insaisissable et souvent tabou. Dans *Communists, cowboys and queers*, David Savran (1992, p. 98) signale la nécessité d'une révision postmoderne des personnages de Williams qu'il décrit ainsi:

[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.

Les textes tardifs achèvent en effet une rupture stylistique et s'aventurent dans le grotesque et l'excès. Les personnages tardifs de Williams, quant à eux, sortent d'une logique psychologique et ne permettent plus à l'acteur de *construire* son personnage. N'étant plus verbalement figés et identifiables, ils contribuent à donner sa chair à un théâtre "plastique" qui se veut visuel et organique; ils se caractérisent davantage par leur corporalité, ne s'attachent plus aux mots et incarnent davantage des symboles que des êtres complexes.<sup>3</sup> Ces nouveautés postmodernes concernant les personnages tardifs de Williams invitent à examiner le jeu comme une autre forme, un autre élément qui serait en mesure de contribuer à la vision "plastique" du dramaturge.

La bifurcation stylistique de l'œuvre tardive a par ailleurs engendré des réactions amères, voire injurieuses dans les années 1960, 1970 et 1980 de la part des critiques et des spectateurs, qui ont nui à la carrière d'un des dramaturges américains les plus reconnus. *The night of the iguana* (1961) marque le dernier succès critique et commercial de Williams. Les textes ultérieurs, qui s'étendent sur la période allant de 1961 à 1983, appartiennent à

---

<sup>3</sup> "[...] 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." (*New Selected Essays: Where I Live*, John Bak, ed., 1945; New York: New Directions, 2009, 68)



l'œuvre dite "tardive" de Williams, celle qui contribua à faire descendre l'un des plus grands dramaturges américains de son piédestal. Dans cette période, il produit des textes qui se soulèvent contre les normes théâtrales de l'époque; Williams s'engage, en effet dans un théâtre grotesque, violent, peuplés d'individus infirmes et déviants, révélant un désir de mettre sur scène les tabous à la fois sociétaux et sexuels de l'époque.

Le caractère insaisissable et indéfinissable de son écriture post-1961 perturbe même s'il ne fait que confirmer une volonté depuis longtemps exprimée, celle de briser le carcan d'un réalisme psychologique adulé par le public. Une myriade de réactions exprime à l'époque le désir de voir Williams revenir à un style "réaliste" apprécié du public et de la critique, déplorant le fait qu'il s'écarte d'une écriture qui avait engendré un succès populaire et critique. Dans *The politics of reputation*, Annette Saddik explique que la réception de *Camino Real*, première pièce de Williams qui s'écarte radicalement des conventions réalistes, est en partie dû au fait que la pièce ne possède pas de narration traditionnelle. Elle met également l'accent sur une réception qui trahit le courant de prédilection de l'époque, nostalgique d'un style réaliste et refusant d'assister à un renouveau dramaturgique:

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 (Saddick, 1999, p. 36).

Elle explique à quel point le public allait au théâtre pour voir des pièces réalistes, psychologiques, en accord avec le théâtre aristotélicien dit "logique" c'est-à-dire qui maintiennent une causalité et une linéarité dans leur narration. Lorsque Williams se détourne d'un soi-disant "réalisme psychologique" et aborde des problèmes controversés et polémiques à travers une forme qui semble chaotique, le public fuit et les critiques l'accablent, jugeant ses pièces trop violentes à leur goût. Toutes les pièces tardives produites à Broadway furent des échecs critiques.

La réception des pièces post-1961 de Williams pourrait également s'expliquer par l'interprétation qu'avaient fait les critiques au sujet de ses pièces pré-1961 et du soi-disant réalisme théâtral qu'ils y voyaient. À ce sujet, Williams écrit en 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).

Il remarque l'impossibilité, pour un dramaturge, de sortir de catégories dans lesquelles la critique théâtrale l'aurait placé et souligne également une réception de ses pièces pré-1961 qui auraient été évaluées et confinées selon certains standards. Plus tôt, dans les "Notes de Production", de *The glass menagerie*, Williams avait exprimé le désir d'écrire un théâtre "plastique" et visuel qui offrirait une expérience théâtrale supérieure à ce que l'art réaliste peut offrir. À quel point les acteurs ont-ils pu installer, à travers leur méthode de jeu réaliste, le théâtre de Williams dans la catégorie du théâtre psychologique et réaliste? Dans quelle mesure les acteurs sur scène ont-ils pu contribuer à élargir et réduire la vision "plastique" de Williams et son désir de dépasser l'art photographique?

### **Elia Kazan et la "Méthode"**

Le metteur en scène Elia Kazan dirige de nombreuses pièces de Williams sur scène et à l'écran; exercice qui les rendra tous les deux célèbres et respectés du public et de la critique américaine. Kazan utilise la plupart du temps des acteurs ayant été formés à l'Actors Studio où Lee Strasberg, entre autres, dispense sa Méthode, interprétation américaine de la technique créée par Constantin Stanislavski. Lee Strasberg mais aussi Stella Adler, Uta Hagen ou Sanford Meisner, à travers la formation d'acteurs qu'ils ont proposée, ont livré des techniques d'interprétation modernes et réalistes qui ont permis aux acteurs de s'identifier aux personnages en utilisant leurs propres expériences personnelles et émotionnelles. Le travail de Kazan reflète la vision de ses contemporains sur le jeu d'acteur et le texte dramaturgique. Pour lui, la mise en scène et l'interprétation doivent mettre en valeur ce qui est personnel dans le texte. Ces considérations conduisent à rechercher dans quelle mesure le fait de considérer les textes sous un jour personnel et autobiographique pourrait réduire ou appauvrir une œuvre et l'enfermer dans les mailles d'un réalisme psychologique réducteur. Amené à revivre des expériences d'ordre personnel et à intégrer dans le jeu sa vie émotionnelle, l'acteur moderne américain se

concentre sur lui; l'état intérieur de l'acteur se substitue à l'état intérieur du texte.

Le jeu américain se limite à une expérience humaine particulière prise dans un contexte spécifique. Dans *Kazan and Williams, A collaboration in the theatre*, Brenda Murphy souligne à quel point Kazan contribue en pratique à réduire les possibilités performatives de certaines œuvres: "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 participe ainsi, à travers sa pratique, à considérer le personnage comme saisissable et comme une "entité psychologique", permettant d'expliquer son comportement en fonction du contexte social dans lequel il vit, réduisant ainsi la complexité des personnages.

L'exemple de la production de *Camino Real* en 1953, pièce peu orthodoxe pour l'époque, incarne le défi esthétique qui peut exister entre le script original et son rendu performatif. Elia Kazan insiste pour que Williams effectue des changements à propos du personnage de Kilroy: "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). Kazan semble manifester le désir de voir exister un "protagoniste" sur scène, dont les spectateurs suivraient les mésaventures et auquel ils pourraient s'identifier. Il s'oppose en ce sens à la vision non-traditionnelle du script de Williams qui cherche à écrire un poème théâtral moderne, s'écartant des règles de l'intrigue et du personnage de théâtre.

La technique des acteurs choisie pour la pièce les conduit en outre à interpréter la fantaisie subjective de la pièce à travers le prisme du réalisme psychologique et naturaliste de la Méthode, réduisant le potentiel pantomimique et propre à la bande dessinée américaine, à la fois comique et grotesque, de la pièce originellement conçue par Williams. Kazan, préoccupé par la structure non-linéaire du script original, demande des changements dans le but d'obtenir une structure dramatique aristotélicienne. Murphy (1992, p. 86-88) ajoute à ce sujet:

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.

La technique des acteurs composant le casting se retrouve inadaptée au vu d'une pièce non-réaliste telle que *Camino Real* et handicape le texte original de Williams empreint d'une logique "chaotique" et non-aristotélicienne. Kazan demande aux acteurs de lire le script en la ramenant à un théâtre réaliste, psychologique et représentationnel réduisant ses possibilités "plastiques". Installées dans un théâtre moderne et réaliste, les pièces plus expérimentales de Williams seront par la suite réduites et conformées esthétiquement au style réaliste qui domine les productions théâtrales et cinématographiques de l'époque:

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).

Le jeu cinématographique participe par ailleurs à introniser à l'écran une norme réaliste réductrice des propos de Williams qui lui s'aventure de plus en plus dans l'expérimentation. Une méthode de jeu traditionnelle s'avère ainsi inadaptée pour des textes subversifs, tragicomiques et non-réalistes. Dans la conclusion de *Tennessee Williams and the Theatre of Excess* Annette Saddik (2015, p. 162) écrit:

[...] 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.

La convention du drame réaliste livre, en effet, les motivations et les actions des personnages individuels à l'intérieur d'une structure narrative qui guide le public vers une interprétation particulière ou d'un sens spécifique: lorsque le dramaturge dépasse cette convention, il offre une place plus importante à l'imaginaire à la fois du spectateur et aussi de l'acteur à l'intérieur d'une structure narrative subversive. Dans quelle mesure les pièces tardives de Williams, "faites pour être vues" (Saddick, 2015, p. 47), possèdent une

véritable intention performative, et requièrent, de la part des acteurs, l'adoption d'un langage performatif qui contribuait à l'expérience de ces textes "déviant"? Comme l'ajoute Saddik (2015, p. 82), "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". Il s'agirait de libérer, par la pratique et en répétition, les textes du carcan du langage réaliste et d'imaginer un langage "plastique" et non-traditionnel de l'acteur contemporain afin de retrouver en scène le corps subversif du texte.

### **De la réhabilitation théorique à la réhabilitation pratique**

Les efforts de réhabilitations académiques de l'œuvre tardive de Williams que proposent, entre autres, Ruby Cohn (2006), Linda Dorff (2000), Philip Kolin (2002), David Savran (1992) ou encore Annette Saddik (2015) permettent de jeter un nouveau regard sur l'œuvre entière de 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.<sup>4</sup>

Les différentes analyses textuelles des textes poussent à chercher, en pratique, une nouvelle manière de mettre en corps les textes tardifs de Williams et de repenser le travail pré-performatif de l'acteur. À ce propos, Richard Hornby publie en 1992 *The end of acting*, essai dans lequel il propose une critique du jeu réaliste et moderne américain: "a theoretical work and a call for action [...] an unashamed attack on the American acting establishment", avant d'ajouter: "There has not been any serious theoretical discussion of acting in the United States for a long time" (Hornby, 1992, p. 1). L'auteur estime en effet que le style de jeu américain n'a pas évolué depuis les années 1930:

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

---

<sup>4</sup> David Savran à propos de l'ouvrage d'Annette Saddik intitulée *Tennessee Williams and the Theatre of Excess*, paru en 2015.

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).

Aux problèmes sociaux et politiques que soulève ici Hornby s'ajoute le problème de l'identification propre aux techniques de jeu modernes et réalistes. L'acteur se sert en effet de sa propre psyché (sa mémoire, ses émotions, ses désirs) sous-entendant que l'identité personnelle contient la vérité intérieure:

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 (Malague, 2012, p. 168).

La proposition de la Méthode renvoie au principe de l'individu comme étant saisissable et il convient de déceler les émotions qui traversent les personnages afin de pouvoir les jouer. L'expérience psychique se déroule en un domaine compréhensible et déchiffrable, écartant la possibilité du mystère de l'intime, son indicibilité, sa mutabilité: "This kind of acting coercively contains subjectivity by shaping interiority into legible expressions" (Enelow, 2015, p. 34). Shonni Enelow remarque en effet que ce style de jeu est "coercitif" car il présuppose que l'intériorité peut se déchiffrer. La Méthode représente selon elle l'apothéose de l'individualisme et un régime de performance autoritaire puisqu'elle fixe l'identité et nie la mobilité mimétique renforçant par là le carcan psychique qu'impose la société et qui, d'autre part, limite les possibilités imaginatives du spectateur et de l'acteur. L'individualisme inhérent à la technique de jeu moderne ainsi que l'enfermement de l'identité questionnent: l'esthétique dominante que transmet Strasberg devient responsable d'une uniformisation de la vie psychologique et psychique. Tandis qu'il reprend la gestuelle et le comportement de la vie courante, l'acteur donne à voir la vie superficielle de l'individu et non sa profondeur et sa complexité.

Le théâtre tardif et antiréaliste de Williams propose des personnages aux comportements souvent insolites et inexplicables qui errent dans un contexte insondable; en renversant l'ordre "réaliste", l'œuvre tardive perturbe les normes théâtrales. Les personnages n'ont, en outre, pas d'identité "fixe" et stable; aucun repère d'ordre psychologique n'est fourni: l'acteur doit créer une grille de repère différente qui lui permette de dessiner les contours de personnages qui ne répondent plus à une norme réaliste. Il crée, par exemple, certains duos interchangeable, des personnages qui ne



correspondent plus à des “types” de théâtre reconnaissables. Dans *The gnädiges Fräulein* Molly et Polly échangent des répliques qui ne semblent appartenir ni à l’une ni à l’autre. Le rapport clownesque qui s’établit dans le duo, les personnages/créatures non-binaires (humains/animaux) qui lancent des onomatopées, contribuent à la création de l’atmosphère insolite de la pièce qui ne repose pas sur une base logique et réaliste:

POLLY: *Gouged?*

MOLLY: Yes, *out!*

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

[...]

COCALOONY [stamping and flapping]: Awk, awkward, awkward, awkward, awkward, awkward, awkward, AWKKK!

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).

Alors qu’elles observent Indian Joe et le Cocaloony échanger des sons, Molly et Polly, indifférentes au dialogue incongru, s’intègrent parfaitement à l’environnement sauvage, animal et loufoque. De plus, le fait que “rien ne rappelle rien” souligne le fait que les personnages n’ont pas de mémoire ni d’expériences émotionnelles et personnelles spécifiques. Ils manquent d’une vie psychologique qui aiderait l’acteur moderne à les définir et à les interpréter. Les répétitions à la fois sonores et verbales combinées à une grammaire perturbée et à des mots inscrits en italique contribuent à l’énigme d’un langage antiréaliste qui ne permet pas de dresser l’arc de personnages qui appartiendraient à une réalité psychologique.

Il s’agit par ailleurs de considérer les critiques qu’ont émis les théories féministes et *queer* au sujet du théâtre réaliste afin de saisir l’enjeu féministe du présent projet qui consiste à proposer une technique de jeu affranchissante et informée. Dans *An actress prepares: women and “the Method”*, publié en 2012, Rosemary Malague s’attarde particulièrement sur le problème que représentent la formation et la répétition de certains rôles pour la femme. Le théâtre réaliste invite selon elle à adopter un style de jeu “réaliste” hérité de l’interprétation américaine du Système de Stanislavski. La réévaluation féministe des méthodes de jeu moderne montre combien celles-ci renforcent, en répétition et en performance, la vision patriarcale des textes et de la société dans laquelle ils ont été créés:

[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).

En quoi la méthode de jeu moderne et réaliste empêche-t-elle l'identité féministe de s'exprimer? De quelles manières enferme-t-elle la femme dans une représentation spécifique et déterminée et empêche l'actrice de s'émanciper d'une vision particulière à dominante patriarcale? Et, pour finir, comment libérer et autonomiser l'actrice?

La perspective féministe souligne ainsi comment les techniques de jeu moderne entérinent, consacrent de manière implicite la légitimité d'un comportement standard culturel américain. L'étude de Malague souligne particulièrement les éléments sexistes de la pédagogie de Strasberg qu'elle définit comme une pratique patriarcale:

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).

Le professeur, en effet, exige de la part de ses élèves un engagement sincère sur scène. Malague souligne le fait que c'était lui qui décidait si l'interprétation était vraie, devenant ainsi l'arbitre d'une certaine vérité: "Strasberg is teaching the actress to behave as he believes a woman *should* behave" (Malague, 2012, p. 62). Malague dirige son travail vers les problèmes spécifiques que posent le théâtre et le jeu réalistes sur l'actrice. Elle souligne à ce sujet l'installation d'un discours patriarcal et d'une norme biaisée et masculine dans les salles de classes où l'acteur apprend à jouer selon certains standards normatifs:

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).

Le fait de répéter un rôle qui proviendrait lui-même d'une perspective biaisée et normative conforte nécessairement une représentation de la femme particulière que la comédienne ne contrôle plus: "apparently neutral training process can become very gender-specific" (Malague, 2012, p. 164). Malague estime que le comportement se fixe en fonction du genre de l'élève, et ce d'une manière si tacite qu'il devient difficile pour le comédien de déceler les codes et les lois normatifs. Les textes et le jeu réalistes invitent l'actrice à agir d'une manière qui ne lui permettra pas de s'émanciper du regard masculin. Son expérience apparaît dictée par une loi biaisée, elle-même issue d'une structure patriarcale. Jouer "vrai" revient à transposer sur scène la manière dont on perçoit la femme dans les sociétés patriarcales; le standard de vérité se mesure, selon la critique féministe, à l'aune du standard hétéronormatif de la société. La norme et le standard comportementaux renforcés dans les formations d'acteurs empêcherait dès lors l'actrice de développer une autonomie créatrice.

Les techniques de jeu de Strasberg, Stella Adler, Uta Hagen ou encore Standard Meisner, qui comme le souligne Malague, pérennisent en pratique la psychologie freudienne et qui reposent sur les traditions culturelles dominantes se doivent d'être actualisés en fonction de la recherche postmoderne. Les acteurs sont, d'après la théorie de jeu moderne, formés afin d'*acter* et pérenniser des rôles traditionnels et genrés. Les pièces tardives de Williams, cependant, renversent de telles données et proposent des réalités où règnent à la fois le chaos de l'androgynie et une sexualité *queer*. Une norme *queer* s'installe; une norme non dictée par les diktats d'une pensée hétéronormative ou sexiste. Il devient nécessaire de repenser une pratique afin d'*acter*, en pratique, les idées subversives que soulèvent les textes. Une technique de jeu affranchissante (pour l'actrice) et post-Méthode permettra de réactualiser et d'ouvrir en performance la réinterprétation, comptes tenus de la réflexion féministe, des textes en question.

Par ailleurs, Sue-Ellen Case dans *Feminism and theatre* estime que les textes antiques et modernes excluent la représentation corporelle de la sexualité féminine et du corps féminin. Elle explique à quel point la pensée sexiste et patriarcale se glisse et tisse les textes et les pratiques théâtrales qu'il s'agit, pour le lecteur et performer féministe, de déconstruire. L'auteure imagine alors le nouveau projet théorique qui répondrait à la pensée féministe:

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 valorisation 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).

La "nouvelle poétique" dont parle Case et sa déconstruction des "systèmes traditionnels de représentation" abolirait la notion de la femme en tant qu'objet. De son côté, Williams crée un espace qui valorise, entre autres, la présence du personnage féminin et donne ainsi la possibilité à l'actrice et à l'acteur de s'affirmer et de répéter des personnages qui brisent les codes de la société patriarcale et hétéronormative.

Il est nécessaire, afin de saisir l'œuvre tardive de Williams en tant que lieu complexe de transgression morale et sexuelle, de se détacher d'un paramètre connu et d'adopter une lecture féministe qui situent les textes au-dessus des lois patriarcales et hétéronormatives. Les personnages féminins et masculins, en effet, s'émancipent en s'écartant de l'ordre établi, de la coercition, des rigidités morales et sexuelles. Williams réécrit les stéréotypes liés au genre et en ce sens dépasse les constructions culturelles qui oppressent notamment le corps féminin. L'imaginaire à la fois entropique et féminin de l'œuvre oblige à reconsidérer leur mise en performance au vu des problématiques qui sont au centre même des techniques de jeu moderne.

À l'instar de la théorie féministe qui s'attaque aux structures sexuelles acceptées, la structure textuelle des pièces en question s'envisagera comme une révolte d'une structure dramatique acceptée. Contestant l'ordre établi et les normes genrées, les personnages marginaux contribuent en outre à la création d'un univers irrationnel. La vérité se redécouvre dans ses textes à travers les corps subversifs à la sexualité transgressive qui brisent les mailles d'une logique longtemps prise pour acquise. En brisant les connotations hétérosexuelles, Williams casse le corps, le diffracte et en fait une zone érotique entière. Les personnages tardifs de Williams participent ainsi à la vision *queer* de la réalité qu'invente le dramaturge. Or, les techniques modernes de jeu, contaminés par des principes sexistes, reflètent sur le plan structurel et formatif, une pensée hétéronormative et sexiste qui empêche les acteurs d'atteindre la vérité de tels personnages. Une sortie hors de la structure logique moderne et réaliste du jeu se doit d'advenir afin de pouvoir

représenter et atteindre la chair *queer* des pièces tardives de Williams. En quoi la morphologie textuelle des textes tardifs dépasse la morphologie masculine et “réaliste”, et de quelle manière leur structure entropique appelle à des performances postdramatiques et post-Stanislawski qui intègrent l’imaginaire féminin?

### **L’imaginaire entropique & féminin des pièces tardives**

La nouvelle représentation qu’offre Williams de la femme anticipe celle qui se développera à partir de l’essor de la théorie féministe des années 1980: “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). Avant les années 1980, Williams réussit à créer des rôles pour l’actrice qui lui permettent de sortir d’une structure artistique patriarcale à travers le corps du personnage et de son langage. Les personnages tardifs dépassent en effet une représentation structurée par la culture dominante. Plus tard, la déconstruction féministe ouvrira la possibilité de réenvisager la représentation de la femme et de réfléchir aux moyens qui permettraient d’inverser son rôle d’objet pour celui de sujet, de trouver une nouvelle position afin qu’elle contrôle le point de vue:

[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. 121).

Des œuvres théâtrales qui libèrent ainsi la femme du regard masculin ne mettent ainsi plus en scène des protagonistes masculins qui représentent le sujet universel auquel les spectateurs hommes et femmes doivent s’identifier. Les pièces tardives et avant-gardistes de Williams créent des rôles féminins subversifs et ouvrent de nouveaux points de vue. Elles détruisent un genre de performances culturelles et tracent le chemin d’une nouvelle mise en performance; de nouvelles performances qui enjoignent à souligner la différence et la multiplicité de vérités.

Williams grossit l’apparence déformée de personnages féminins faisant d’eux des figures grotesques et monstrueuses chez qui l’irrationalité et le désir débordent physiquement. Elles affichent des comportements débridés et excessifs, transgressent physiquement la loi du Père et entraînent la redéfinition du symbolique lacanien, qui pour

des théoriciens féministes tels que Luce Irigaray ou Judith Butler, enferme la femme dans un contexte patriarcal aux standards genrés. Mrs. Goforth de *The milk train doesn't stop here anymore* "une sorte de beauté grotesque" (Williams, 1976, p. 43) par exemple, ou encore Mme. Le Monde, "une femme grande et plutôt globulaire avec une tignasse rouge feu qui suggère une explosion nucléaire, tout comme sa voix" (Williams, 2008, p. 103) manifestent une "beauté grotesque", excessive, monstrueuse et dépassent une norme binaire. Transgressant la fémininité acceptée du contexte normatif, les personnages féminins témoignent corporellement d'une subversion qui s'affiche en outre à travers un langage outrancier:

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).

La vulgarité langagière caractérise les personnages et ajoute une touche grotesque au tableau. La monstruosité normative se découvre par ailleurs chez les personnages féminins secondaires, tels la serveuse de *Now the cats with jewelled claws*: "in a rather advanced state of pregnancy and with a black eye that cosmetics can't effectively disguise" (Williams, 1970, p. 302). La déformation physique et la caractéristique faciale inordinaire sert de premières indications du personnage de la serveuse et permet d'en faire un élément "cohérent" de l'ensemble subversif. Les personnages féminins créés par Williams dans ses œuvres tardives permettent aux actrices, dans la pratique, de se libérer corporellement et linguistiquement des normes binaires et genrées lorsqu'elles répètent ces personnages.

Non seulement Williams crée de nombreux rôles pour les actrices mais donne aussi à ses personnages féminins une dynamique sexuelle différente du modèle freudien. La sexualité transgressive déjà présente dans des pièces comme *Not about nightingales*, *Candles to the sun*, *The night of the iguana* culmine dans le sado-masochisme dans des pièces comme *Camino Real* ou *Suddenly last summer*. Les personnages majeurs de Williams s'écartent tous des pressions sociétales oppressantes et sont en lutte avec leur identité sexuelle. Les personnages féminins tardifs subvertissent l'oppression sexuelle et installent une nouvelle norme, s'affirment à travers le corps: en cherchant directement le plaisir sexuel, elles



reconquissent leur corps sur la colonisation patriarcale. Ils s'extraient radicalement de la définition de "femme" imposé par le système patriarcal. Après avoir fait de Mae dans *Cat on a hot tin roof* un "monstre de fertilité" soulignant la conception patriarcale du lien qui unit le corps féminin à une fonction biologique et naturelle, Williams présente et grossit de manière grotesque l'énergie libidinale, la sexualité et le désir féminin pour mieux en visualiser la nature prédatrice et autonome; le désir féminin ne se situe plus dans un seul projet biologique ou dans un désir qui répondrait au système hétéronormatif. Les anti-héroïnes tardives, imparfaites, chaotiques – et si humaines – s'inscrivent dans une nouvelle typologie de personnages féminins, excessives et conquérantes, qui s'émancipent d'une identité assignée.

Tandis que le désir de Blanche DuBois ou de Alma Winemiller est réprimé, il déborde et transgresse ici la cadre des conventions. Le désir de Nance est, par exemple, grotesque, "obscène" (Williams, 2008, p. 74), celui de Myrtle dans *Kingdom of Earth* est transgressif, instinctif et chaotique. La sexualité féminine n'est, en outre, pas subordonnée à celle des personnages masculins:

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. 52).

Nance dans *A cavalier for Milady* prend le contrôle de son désir, affirme ouvertement ses fantasmes sexuels tout en caressant l'apparition du fantôme de Vaslav Nijinsky. La rencontre à la fois poétique et spectaculaire entre Nance et Vaslav permet à Williams de proposer une écriture de l'intime féminin, où le désir féminin ne demande qu'à être exalté et concrétisé.

Une perspective féminine apparaît également à travers le personnage de Zelda Fitzgerald de *Clothes for a summer hotel*, qui poursuit son travail de libération des normes sociales et patriarcales:

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).

En imaginant une rencontre entre les deux époux dans l'hôpital psychiatrique où Zelda finira ses jours, Williams non seulement l'autonomise tout en situant la pièce dans un lieu où la déviance et le chaos (psychique et temporel) représentent la norme. Ce stratagème permet en outre de cerner Zelda comme une force qui s'oppose à la rationalité contrôlée qui s'incarne dans le personnage de 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).

En quête de "cohérence", Scott s'oppose à Zelda dans le sens où celle-ci incarne une force chaotique qui, dans son travail d'écriture pleine d'"images lyriques" "allume une sorte de feu". Le chaos de l'écriture devient pour Dr. Zeller un ordre d'une nouvelle puissance qui surpasse le travail de Scott. Alors qu'il a tenté de "rendre cohérent" le livre de sa femme, le feu qui galvanise l'imaginaire de Zelda reste vivant à l'intérieur du texte. Zelda, en ce sens, représente le "sémiotique", soit selon la philosophe Julia Kristeva, la dimension irrationnelle et incohérente du langage. Elle représente le langage poétique qui subvertit la loi patriarcale, celle du Père, qui structure le Symbolique, le terrain du discours rationnel. Le discours rationnel propre à la théorie lacanienne se voit dépassé grâce à l'intégration d'une logique irrationnel, chaotique et féminine. Le féminin n'est pas ici réduit au silence mais devient le lieu d'une pluralité chaotique et d'une subversion de l'ordre masculin.

Une méthode de jeu "moderne" et "traditionnelle" encourage les acteurs à expliquer les réactions et les actions de leur personnage en étudiant leur vie psychologique et linéaire. Cependant, Saddik explique: "The 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). L'acteur n'a en effet plus affaire à un personnage pris dans un contexte identifiable mais à

des personnages qui ont une relation spatio-temporelle différente, menant une vie qui ne s'explique pas par une temporalité caractérisée par sa causalité chronologique et linéaire. L'accent est mis sur une vision postmoderne du monde qui propose d'envisager la réalité sous des perspectives différentes, défiant ainsi l'idée qu'elle ne s'expliquerait pas par une chronologie monoculaire. Le théâtre tardif de Williams nie "l'ordre linéaire propre au naturalisme" (Demastes, 1998, p. xv) et épousent une vision du monde chaotique, instable, révélant ainsi les principes organiques de la nature même et échappant aux lois statiques qui régissent la société.

Dans *Kingdom of Earth* ou encore *The chalky white substance*, un chaos provenant de la nature, imminent et menaçant, surgit. La pièce *The Red Devil Battery sign*, quant à elle, signale une "intensité chaotique" que Robert F. Gross décrit comme étant l'une des "expérimentations les plus audacieuses" étant donné sa "forme catastrophique" (Gross, 2002, p. 131). Williams réinvente un nouveau système dramaturgique ordonné dans son chaos. Il convient donc de sortir des cadres ontologiques, épistémologiques et sociétaux lorsqu'on tente de saisir un théâtre subversif qui installe l'irrationalité comme réalité et d'atteindre le corps chaotique des rêves et de l'inconscient:

[...] 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).

Dans le but d'intégrer une vision postabsurdiste de l'existence qui se manifeste de la manière la plus aboutie dans les textes tardifs de Williams, le "théâtre plastique", visuel et organique, et ses dispositifs "non-réalistes", vise à refléter ce qui n'est pas visible, à atteindre l'inconscient et à visualiser le chaos de l'existence à travers l'excès et le grotesque. Dans cette perspective, de quelle manière l'acteur peut-il contribuer à révéler une vision postmoderne de l'existence? "While 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); le jeu traditionnel et réaliste s'accorde parfaitement à un texte dramatique issu du réalisme théâtral, puisqu'un tel jeu permet de décrire l'expérience de la réalité de manière exacte; il devient néanmoins nécessaire de s'écarter de telles techniques car elles s'avèrent insatisfaisantes lorsqu'il

s'agit de représenter des textes qui cherchent visuellement à incarner et à incorporer la complexité du chaos et l'incertitude de l'existence.

Dans *Kingdom of Earth* le chaos naturel de l'inondation imminente sert par ailleurs de miroir au désir chaotique et naturel de Myrtle: "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). Face à son désir sexuel le docteur prescrit des médicaments afin de le diminuer, réprimant l'ordre naturel et chaotique de sa sexualité et l'ardeur du désir féminin. Chicken, personnage hybride, à la fois humain et animal, lui permet d'accéder à une expérience "d'une nature et d'une ampleur exceptionnelles" (Williams, 1976, p. 203). Au contact de Chicken, le corps de Myrtle tremble de vie et de désir.

Celle-ci raconte par ailleurs le souvenir d'une ancienne collègue qui résonne fort si on le rapproche de l'effet réducteur de l'extérieur sur le désir féminin: "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). Dans le monde démesuré du carnaval où la beauté est "statuesque" et la nature pleine de "vitalité", où les individus se déguisent avec "the ecstasy of a transvestite" (Williams, 1976, p. 212) s'oppose à l'extérieur castrateur; la réalité à la fois chaotique, non-binaire du cirque permet d'accéder à une autre sorte d'expérience qui non pas *réduit*, mais *grandit* le corps du désir. Le travestissement, l'environnement carnavalesque renvoient à des images et des corps amplifiés, à une réalité transposée et non à un calquage photographique et naturaliste. Le grossissement expressionniste des choses, la réalité déformée et non-binaire s'oppose au naturalisme à la fois réducteur et castrateur du désir féminin.

Les personnages tardifs se situent en outre à l'extérieur de la dynamique interne d'une sexualité patriarcale liée à la loi du Père, réductrice et castratrice. La logique d'une sexualité et d'une moralité déviante, en-dehors de la raison, devient la norme. Dans *The gnädiges Fräulein*, Molly et Polly s'amusent de voir la Fräulein se faire mutiler par les Cocaloonies tandis qu'elle doit ramener de la nourriture en échange d'un lieu pour vivre. À cette perversion banalisée s'ajoute la normalisation de comportements sexuels interdits tel que l'inceste: les enfants de *Kirche, Küche, Kinder* (*An outrage for the stage*) obéissent aux ordres de leurs parents qui consistent à avoir des relations sexuelles incestueuses pour

faire du profit. Williams inverse une “normalité” rationnelle et rassurante et se concentre sur la réalité irrationnelle, celle qu’on nie de manière quotidienne. L’environnement chaotique créé par Williams présente ces comportements de la manière la plus réaliste et la plus familière, normalisant ainsi la société non-patriarcale régie par une autre logique qui, entre autres, banalise la perversion et subvertit le symbolique “rationnel”.

Par ailleurs, quelques personnages tardifs tels que Nance ou Clare qui manifestent des allures de petite fille ou encore les enfants de *Kirche, Küche, Kinder* frôlent l’état d’enfance, c’est-à-dire le temps sans psychologie, l’état où il n’existe pas d’identité fixe et où la cohérence se situe dans l’irrationalité. Habitant le monde irrationnel de l’enfance, ils dépassent la logique linéaire et causale d’une réalité rationnelle. Ils n’ont pas d’objectifs conscients mais se construisent dans l’absence de rapport causal. Nance ou encore Zelda dialoguent avec des fantômes et, comme des enfants, s’inventent une réalité où la psychologie est absente et où l’imagination, non réprimée, sans contrainte ni structures grammaticales, s’affranchit; leurs mots ne copient plus le réel mais en révèlent son chaos et sa complexité.

La temporalité chaotique, non-chronologique, brise par ailleurs les frontières de l’espace-temps dit “logique” et rationnel; Scott Fitzgerald, en effet, n’est qu’une apparition fantomatique qui dialogue avec Zelda à la veille de sa mort. Zelda, quant à elle, s’émancipe d’une linéarité narrative en voyageant dans ses souvenirs, notamment avec Edouard qu’elle imagine à plusieurs étapes de leur relation. Le texte bouscule également une linéarité rationnelle lorsque Hemingway entre de manière insolite bouleversant le temps de la pièce. Ici se ressent l’influence du cinéma sur l’œuvre théâtrale de Williams: le 7<sup>ème</sup> art, en effet, puisqu’il bénéficie du montage, abandonne les exigences d’une logique temporelle humaine et manie le temps à sa guise. Williams abolit ici les lois habituelles du temps pour situer ses personnages dans un cadre où la simultanéité dramatique est possible. Le temps se dissout et la temporalité normative est bousculée et est remplacée par le temps chaotique de l’enfance et de la mémoire.

Dans *Clothes for a summer hotel* ou *Something cloudy, something clear*,<sup>5</sup> c’est en effet le temps de la mémoire qu’écrit Williams; le présent et le passé sont à la fois simultanés et superposés et les événements ne s’enchaînent pas en obéissant à une logique narrative

---

<sup>5</sup> Linda Dorff dans “All very [not!] Pirandello”: Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré*” in *The Tennessee Williams Annual Review*, n. 3 (2000), nomme cette technique de superposition “double exposure”, elle poursuit: “[...] *Something Cloudy, Something Clear* is a postmodern presentation that creates a simultaneous past and present through the metaphor of photographic superimposition.”

mais surviennent en vagues successives. Ce procédé est rendu possible notamment grâce aux espaces *queer*, ou comme le propose George Crandell, aux “espaces esthétiques [notre traduction]” (Crandell, 2002, p. 170) que crée Williams; un même espace invite plusieurs actions de temporalités différentes. *Clothes for a summer hotel* ou *Something cloudy, something clear* présentent des espaces au chaos inhérent où les frontières temporelles et spatiales sont franchies et où les normes sociales et morales sont constamment déstabilisées.

Les personnages habitent spatialement et temporellement le monde du hors-temps, du “savant chaos” et de sa “radicale étrangeté” (Pontalis, 2013, p. 80), ce qui souligne l’instabilité de leur et leur capacité à transcender l’ordre temporel. Prosser souligne à ce propos en quoi Williams s’écarte de la logique aristotélicienne et réaliste:

Just as Williams ends up departing from the logic of Aristotelean 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 écrit une logique du chaos et, en utilisant les répétitions et les récurrences, écrit le refus du temps qui passe en lui donnant une épaisseur et en ne lui imposant aucune direction narrative. La pièce *In the bar of a Tokyo hotel* est caractéristique d’une telle manipulation du langage qui sort d’une logique purement linéaire et aristotélicienne:

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.  
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).



Le temps tourne en rond et n'apporte que confusion aux personnages qui se retrouvent tous deux, soit physiquement, soit psychiquement freinés dans leur mouvement. Dans ce passage, les deux personnages s'évitent physiquement et la répétition accentuée de certains mots, repris par l'un puis par l'autre, fige les personnages dans un tableau non-réaliste et dans une tentative d'étreinte verbale. Williams effectue ici un arrêt sur image: le temps se dilate et les mouvements précis des personnages renvoient à une géométrie circulaire et cyclique réminiscent du désir féminin.

Le présent figé installe les personnages dans une réalité atemporelle, les éloignant d'un ici et maintenant historique et daté. En traversant les frontières du temps, les personnages tardifs se transforment en "types" qui accèdent au statut de mythe et non d'individus particuliers et identifiables. Le contexte social et politique devient dès lors non pertinent en ce qui concerne la construction des personnages tardifs de Williams qui ne sont pas pris dans un contexte identifiable mais dans une réalité insondable. Face à l'insuffisance ou plutôt à l'insatisfaction du langage réaliste et psychologique, le langage ne suit pas un ordre aristotélicien; les personnages habitent un hors-langage où la pluralité de la vérité s'oppose au langage réaliste qui décrit une réalité logiquement et chronologiquement articulable. Comme le discours chaotique de l'enfant et le langage entropique de la mémoire, l'ordre du discours vacille, le langage est mutilé et heurté et contribue à situer les personnages dans une réalité non-rationnelle.

En s'accompagnant d'une structure dramatique non-linéaire faite d'interruptions, les pièces tardives créent ainsi un monde total, sur le plan structurel et esthétique, où l'imaginaire est dramatiquement et esthétiquement féminin. La non-linéarité des pièces se devine aussi dans l'impossibilité des personnages quant à faire avancer l'intrigue, interrompant la scène qui est en train de se dérouler. Alors que Felice et Clare se joignent pour raconter un souvenir d'enfance, alors qu'ils passaient des vacances à la plage avec leurs parents, Clare, subitement, interrompt la narration et brise le quatrième mur:

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 freine et stoppe abruptement la narration et la pièce qu'ils sont en train de jouer à plusieurs reprises. Elle impose dès lors sa propre structure de la pièce, qui se caractérise par son absence de linéarité. Manifestement confuse devant l'idée qu'un interprète "explique" leur "méthode", Felice poursuit et l'accuse de "détruire" la pièce; le fait de freiner l'action au sens aristotélicien est signe d'échec. Clare, quant à elle, fait avancer la pièce à sa manière.

La confusion presque pathologique et symptomatique des personnages se présente sur le plan textuel avec des actions et aussi des phrases abruptement mutilées. La douleur qu'est le langage, la frustration et la castration qu'il porte en lui s'inscrit ainsi dans la morphologie même du corps du texte:

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).

La scène devient l'espace de représentation de la sexualité et du désir féminin; le corps du désir n'est pas exclu mais achève l'objectif d'un langage érotique, troué et suggestif. Faute d'interruptions et d'ellipses, la forme trouée des textes s'éloigne du discours traditionnel clair et illustratif, du langage explicatif; les mots n'illustrent pas, ils portent et révèlent un érotisme textuel qui exhibe l'expérience sexuelle féminine et la jouissance féminine.

Dans *Feminism and theatre*, Case s'était déjà penchée sur les structures théâtrales et phallogocentriques des pièces qui reflète la sexualité masculine. Ici, la structure cyclique des dialogues, les mots qui ressurgissent comme s'ils tournaient en rond, l'absence de certains mots qui permettraient de faire culminer le sens définitivement, ne permet pas d'atteindre un point paroxystique et se sépare structurellement et textuellement d'une jouissance masculine:

[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).

Le rapport entre textualité et féminité habite les textes tardifs et ouvre un espace de représentation hanté par le désir subversif, non régi par la loi lacanienne et patriarcale. Le travail sur le langage qu'effectue Williams témoigne du besoin, en tant que marginal et artiste, de prendre la langue et de la sortir de son quotidien car il ne peut faire exister ses personnages tardifs dans le langage linéaire et rationnel. L'originalité formelle et graphique renforce cette nouvelle langue qui lui permet d'inventer un nouveau point de vue. Ces considérations invitent l'acteur à sortir d'un imaginaire normatif, masculin et patriarcal, pour donner vie à ces textes; incarner les personnages sans chercher à les "expliquer" en tant qu'individus, mais plutôt à considérer leur postmodernité et la manière dont ils subvertissent une vérité linéaire et moderne.

La morphologie textuelle, la forme cyclique et circulaire des textes tardifs, reflète en effet une organisation textuelle féminine qui renverse la forme traditionnelle et masculine et la valorisation patriarcale et traditionnelle du réalisme. L'écriture n'est donc plus soumise aux objectifs dramatiques mais devient autonome, offrant une grande liberté aux comédiens dont le travail consiste à interpréter un tel langage. Les textes donnent aux acteurs les moyens de renverser une norme culturelle. Répéter de tels rôles exige alors une autre méthode de jeu non psychologique qui réenvisage le comportement du personnage loin des mailles et du carcan d'une perspective freudienne et lacanienne. Une méthode qui permette aux acteurs de se libérer d'un cadre hétéronormatif et patriarcal. La théorie féministe poursuit sa relation dialectique avec la pratique d'une technique alternative dans la salle de classe de théâtre qui renverserait le mode de représentation traditionnel.

L'œuvre tardive de Williams invite à de nouvelles performances postlacaniennes; les personnages s'inventent linguistiquement, hors des normes et comme des sujets désirants. Au contraire du langage symbolique et discursif du Père, phallogentric et masculin, causal et rationnel, le langage ici reflète l'imaginaire entropique et féminin, le sémiotique et l'irrationnelle, où la simultanée et la multiplicité de vérités, l'absence d'intrigue linéaire, l'incomplétude du texte troué nourrissent des textes cohérents dans leur chaos et qui tentent la renégociation de la vérité. Cette lecture et approche féministe place l'identité dans une relation et un processus instable qui conduit à repenser le

processus théâtral de l'identification en tant que pratique excessivement subjective et prise dans un contexte hétéronormatif.

## Conclusion

La dramaturgie des pièces tardives de Williams renverse une dramaturgie normative ce qui exige, afin de représenter les textes et la réalité qu'ils proposent, d'articuler une nouvelle dramaturgie du corps à travers le geste de l'acteur qui a désormais affaire à la réalité et la vérité de corps grotesques et *queer*; des corps qui se situent au-delà d'une logique traditionnelle et réaliste. Les acteurs doivent construire le personnage à partir de son corps puisqu'il verbalise plastiquement la psyché et la rend visuelle.

L'imaginaire alternatif, entropique et féminin, des textes tardifs, invite l'acteur à sortir d'un style de jeu normatif qui contribue à l'ancrage de codes hétéronormatifs. Les personnages tardifs appellent à une conscience postmoderne et postdramatique de l'acteur qui, dans le renouvellement de son geste, sera en mesure de corporiser leur vérité plastique. Le besoin d'une technique post-Stanislawski se justifie en outre par la considération de la théorie *queer*. En effet, si le genre est, comme le propose Judith Butler, installé par la répétition d'actes, alors la formation moderne de l'acteur maintient le genre et l'hétérosexualité comme principes normatifs. À ce propos, Rosemary Malague écrit dans *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).

Le modèle d'identification psychologique de la Méthode exprime un universalisme libéral et une identité américaine normalisée effaçant toute possibilité de différence et réduisant au silence les déviants et les marginaux. Ici, tandis que les acteurs incarnent physiquement un texte, ils jouent la possibilité d'une conception différente de l'identité. En inscrivant la possibilité de resignifier et bouleverser les structures hétérosexistes longtemps admises à travers la réitération, Butler nous ouvre une porte sur la possibilité de *resignifier* à travers la répétition de textes et de personnages subversifs:

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).

La perspective de Butler invite à imaginer une nouvelle forme de représentation qui prendrait sa source dans la réitération, la "répétition subversive" d'une autre structure. La morphologie textuelle accompagnée de la morphologie corporelle "déviante" des personnages crée une œuvre dont l'imaginaire alternatif déplace le "symbolique hégémonique" et "hétérosexiste" et subvertit les schémas patriarcaux en banalisant et naturalisant une réalité *queer*. Réitérer, c'est-à-dire pour l'actrice et l'acteur, *répéter* des normes non-hégémoniques permet de l'envisager comme une pratique de re-signification et de réarticulation du symbolique. Les artistes, en performance, réincarnent et corporisent une nouvelle loi.

Les corps "abjects" et "illégitimes" qui défont les normes deviennent ainsi chez Williams le lieu d'une possibilité d'agir. Le corps-sujet déstabilise la notion freudienne du corps comme fini et s'incarne en une construction discursive et performative, aux multiples possibilités, affranchissant la notion du corps de la Loi. En mettant les corps exclus de la norme en jeu, Williams réintègrent les "possibilités contestatrices [notre traduction]" (Butler, 1993, p. 72) face à la norme hétérosexuelle. L'identité, en tant que forme de discours, devient ici fluide et constamment redéfini. Les textes légitiment les corps *queer* en ce qu'ils résistent la force d'une normalisation et normativité et engendrent une ré-signification *queer* du symbolique, transformant et déplaçant ses conditions normatives. Williams affranchit ainsi le corps à la fois des personnages *et* des actrices et acteurs les interprétant, des contraintes du discours lacanien et reconstruit l'individu marginal en tant que sujet universel; dans ses textes, la subjectivité *queer*, c'est-à-dire à la fois *autre* et étrange, est représentative d'une autre réalité.

Les personnages tardifs appellent à une autre technique puisque Williams donne, à travers eux, la possibilité aux acteurs de dépasser les principes d'une culture patriarcale et

d'une inégalité des genres, leur permettant de répéter et de construire des personnages qui embrassent leur identité et sexualité *queer*. En ce sens, les textes tardifs *performent* la théorie féministe et *queer* et s'inscrivent comme des pièces postlacaniennes; la sexualité et le désir débordent du cadre traditionnel et permet entre autres au personnage féminin de s'accomplir en tant que "sujet". Nous n'avons en effet plus à faire à des situations psychologiques mais à une dynamique qui subvertit l'ordre patriarcal du désir freudien et du regard masculin. La théorie du "jeu plastique" (qui fait l'objet d'une thèse en cours) propose d'envisager l'acteur "plastique" comme investi et détaché, informé et psychologiquement désincarné, et en mesure de porter et de corporiser les textes tardifs de Williams.

## Références bibliographiques

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.

Traduction soumise le 12 juillet 2024

Traduction acceptée le 23 septembre 2024



## De las *pre*-performances *pos*modernas: los personajes tardíos de Williams y la “actuación plástica”<sup>1</sup>

### Sobre *pré*-performances *pós*-modernas: as personagens tardias de Williams e a “atuação plástica”

Anais Umamo<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13869405

#### Abstracto

En las “Notas de Producción” de *The glass menagerie*, Tennessee Williams hace un llamado a un teatro “plástico” que emplearía todos los medios teatrales para convertirlo en un arte visual y performático total. Sin embargo, las producciones teatrales que contribuyeron a hacer de Williams uno de los más grandes dramaturgos estadounidenses montaron las obras en un estilo realista que también se refleja en el estilo de actuación de los actores. De hecho, la mayoría de los actores estaban entrenados en una técnica americana moderna y realista. La tradición de la actuación realista invita a los actores a construir sus personajes desde una base psicológica que ayuda a explicar e identificar al personaje. ¿Hasta qué punto el estilo realista de actuación ayudó a establecer el teatro de Williams en la categoría de teatro psicológico y naturalista y contribuyó a malinterpretar sus obras posteriores y más subversivas? ¿Cómo puede la actuación ayudar a preparar a actores y espectadores para el teatro total y “plástico” que Williams imaginó? Las últimas obras de Williams subvierten radicalmente el orden realista e introducen personajes poco realistas, elusivos e incluso grotescos que requieren que el actor se acerque a ellos de una manera nueva. Este artículo propone reflexionar sobre la responsabilidad del actor y la posibilidad de rehabilitar los textos tardíos de Williams en la práctica. El objetivo es estudiar el imaginario nuevo y posmoderno de los textos y examinar sus implicaciones prácticas. El cuerpo subversivo y antipsicológico de las últimas obras, los personajes insondables, exigen nuevos cuerpos en el escenario que incorporen reflexiones posmodernas en su propia práctica.

**Palabras clave:** Tennessee Williams; Técnica; Performance; Cuerpo.

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente en inglés en esta revista (v. 7, n. 2, 2023), con el título en inglés proporcionado en esta página. Disponible en:

<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2518>.

Consultado el: 13 de agosto 2024.

<sup>2</sup> Estudiante de doctorado en la Université de Lorraine, en Nancy (Francia), bajo la supervisión de John S. Bak y Sophie Maruéjols-Koch. Su tesis se centra en las últimas obras de Williams, centrándose en el papel de la técnica de los actores en relación con la recepción de la obra de Williams. También es actriz de teatro y profesora de actuación, y actualmente vive en México. Correo electrónico: [anais.umamo@gmail.com](mailto:anais.umamo@gmail.com).

## Resumo

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

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

En *Psychophysical acting*, Phillip B. Zarrilli (2009), actor, director e investigador estadounidense, expone los temas que impulsan nuestra propuesta de considerar una técnica de actuación “plástica” que ampliaría el repertorio del actor contemporáneo y le permitiría trabajar desde la lógica estética de dramaturgias alternativas no realistas:

Sin embargo importante que haya sido la psicología en la conformación de la dramaturgia de las obras realistas y naturalistas desde finales del siglo XIX hasta el siglo XX, los enfoques realistas convencionales para la actuación y/o el análisis textual pueden ser inadecuados e incluso inapropiados para la realización de la dramaturgia y las tareas de actuación que constituyen la puntuación de rendimiento de un actor en un texto o rendimiento posdramático [...] lo ‘psicológico’ ya no es, si es que alguna vez lo fue, un paradigma con suficiente poder explicativo y/o práctico y flexibilidad para informar plenamente las complejidades del trabajo del actor contemporáneo (Zarrilli, 2009, p. 7-8).

Zarrilli subraya los límites de una técnica de actuación realista y de la construcción psicológica de un personaje. Desde 1961, cuando Tennessee Williams radicalmente se sitúa

en los márgenes de un teatro realista y psicológico al crear personajes con una identidad inestable y fuera de un contexto identificable, él aboga por reconsiderar la práctica de los artistas que encarnan sus textos. Además, durante mucho tiempo encerrado en un teatro realista y psicológico, ¿cómo podemos, en la práctica, liberar a Williams de interpretaciones realistas y modernas? ¿Cuál sería entonces la responsabilidad del “actor contemporáneo” que se enfrenta a una dramaturgia no realista y no aristotélica?

La rehabilitación académica y teórica de las últimas obras de Williams subraya la aparición de personajes que ya no se sitúan en un contexto identificable, sino en un sujeto plural, elusivo y a menudo tabú. En *Communists, cowboys and queers*, David Savran (1992, p. 98) señala la necesidad de una revisión posmoderna de los personajes de Williams:

[C]onstantemente descentrado y desposeído, tropezando a través de una estructura dramática que es igualmente descentrada e inestable. Esta estructura, como un texto surrealista, es firmemente plural, llena de símbolos polivalentes y reacia a proporcionar al intérprete una perspectiva o código maestro. En lugar de otorgar al lector o espectador un único lugar de identificación empática, ofrece múltiples y, a veces, contradictorios puntos de interpelación.

Los textos tardíos de hecho completan una ruptura estilística y se aventuran en lo grotesco y el exceso. Los personajes tardíos de Williams emergen de una lógica psicológica y ya no permiten a los actores construir sus personajes; ya no están verbalmente fijados ni identificables, contribuyen a dar vida a un teatro “plástico” que aspira a ser visual, orgánico y mítico. Se caracterizan por su ser físico, ya no dependen de una narrativa clara y lineal, y encarnan símbolos más que seres complejos.<sup>3</sup> Estas novedades posmodernas invitan a examinar la actuación como otro elemento que contribuiría a la visión “plástica” del dramaturgo.

La bifurcación estilística de las últimas obras de Williams generó reacciones amargas, incluso abusivas, en los años 1960, 1970 y 1980 por parte de críticos y audiencias, lo que dañó la carrera de uno de los dramaturgos más conocidos de América. *The night of the iguana* (1961) marca el último éxito crítico y comercial de Williams. Los textos posteriores, que abarcan el período desde 1961 hasta 1983, pertenecen a la obra tardía de Williams, que subvirtió y se rebeló radicalmente contra las normas teatrales de la época; Williams se involucra, de hecho, en un teatro grotesco y violento poblado por personajes

---

<sup>3</sup> “[...] 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).

lisiados y desviados, revelando un deseo de poner en escena los tabúes sociales y sexuales de la época.

El teatro elusivo e indefinible posterior a 1961 perturba mientras confirma un deseo largo expresado; el de romper las cadenas de un realismo psicológico adorado por el público. Una miríada de reacciones en ese momento expresó el deseo de ver a Williams regresar a un estilo “realista” amado tanto por el público como por los críticos, lamentando su alejamiento de la escritura que había generado elogios populares y críticos. En *The politics of reputation*, Annette J. Saddik explica que la recepción de *Camino Real*, la primera obra de Williams que se desvía radicalmente de las convenciones realistas, se debe en parte a la falta de una narrativa tradicional en la obra. También enfatiza una recepción que traiciona la corriente de la época, nostálgica por un estilo realista y que se niega a asistir a un renacimiento dramático:

El fracaso de *Camino Real* con el público y los críticos es crucial en el contexto de la recepción posterior de Williams, ya que indica que una vez que Williams comenzó a alejarse abiertamente de la dramaturgia esencialmente realista que lo había hecho famoso, sus seguidores se volvieron en su contra. [...] Este estándar parece haber sido compartido por los críticos en general cada vez que Williams se apartaba de la forma realista. Bruce Smith escribe que *Camino Real* era ‘tan diferente de las creaciones casi perfectamente aristotélicas de Tennessee que el público tuvo dificultades para apreciarlo... América parecía quererlo firmemente en el modo aristotélico (Saddik, 1999, p. 36).

El público acudía al teatro para ver obras realistas y psicológicas, de acuerdo con el teatro aristotélico llamado “lógico”, que mantiene una causalidad y una linealidad en su narración. Cuando Williams se apartó de un llamado “realismo psicológico” y abordó temas controversiales y polémicos a través de una forma aparentemente caótica, el público huyó y los críticos lo abrumaron. La mayoría de las obras tardías producidas en Broadway fueron fracasos críticos.

La recepción de las obras de Williams posteriores a 1961 también puede explicarse por la interpretación que los críticos habían hecho de sus obras anteriores a 1961 y el realismo teatral que veían en ellas. Sobre este tema, Williams escribió en 1977:

Las obras por las que fui conocido a mediados de los años 40 hasta el primer año o dos de los 60 fueron categorizadas como trabajos de ‘naturalismo poético.’ [...] Una vez que sus críticos, su público y las comunidades académicas en las que se estudia su obra han encontrado lo que consideran un término conveniente y adecuado para el estilo de un



dramaturgo, parece ser muy difícil para ellos concederle el privilegio y la necesidad de recurrir a otras formas (Williams, 2009, p. 184).

Williams observa la imposibilidad, para un dramaturgo, de salir de las categorías en las que la crítica teatral lo habría colocado y subraya una recepción de sus obras anteriores a 1961 que habría sido evaluada y confinada según ciertos estándares. Anteriormente, en las “Notas de Producción” de *The glass menagerie*, Williams había expresado el deseo de escribir un teatro “plástico” y visual que ofreciera una experiencia teatral superior a lo que el arte realista puede ofrecer. ¿Hasta qué punto pudieron los actores instalar, a través de su método de actuación realista, el teatro de Williams en la categoría de teatro psicológico y realista? ¿Hasta qué punto han podido contribuir a estrechar y reducir la visión “plástica” de Williams y su deseo de ir más allá del arte fotográfico y mimético?

### **Elia Kazan y el “Método”**

Elia Kazan dirigió muchas de las obras de Williams en el escenario y en la pantalla; un esfuerzo que los hizo famosos y respetados tanto por el público como por los críticos estadounidenses. La mayoría de las veces, Kazan utilizaba actores que habían sido entrenados en el Actors Studio donde Lee Strasberg, entre otros, enseñaba su Método, una interpretación estadounidense de la técnica creada por Constantin Stanislavski. Lee Strasberg pero también Stella Adler, Uta Hagen o Stanford Meisner, a través de la formación actoral que ofrecían, proporcionaban técnicas de actuación modernas y realistas que permitían a los actores identificarse con los personajes utilizando sus propias experiencias personales y emocionales. El trabajo de Kazan refleja la visión de sus contemporáneos sobre la actuación y el texto dramático. Para él, la puesta en escena y la actuación deben resaltar lo personal en el texto. Estas consideraciones llevan a cuestionar cómo considerar las obras desde una perspectiva personal y autobiográfica podría reducir o empobrecer una obra y encerrarla en las redes de un realismo psicológico reduccionista. Impulsado a revivir experiencias personales e integrar su vida emocional en la actuación, el actor estadounidense moderno se centra en sí mismo; el estado interno del actor reemplaza al estado interno del texto.

El estilo de actuación estadounidense moderno se limita a una experiencia humana particular tomada en un contexto específico. En *Kazan and Williams, a collaboration in the theatre*, Brenda Murphy enfatiza hasta qué punto Kazan contribuyó en la práctica a reducir

las posibilidades performativas de ciertas obras: “El consumado director del Método, él [Kazan] trató al personaje como una entidad psicológicamente completa, proporcionando explicaciones humanas y motivos para el comportamiento [de Blanche] dondequiera que pudiera” (Murphy, 1992, p. 46). Kazan participó, a través de su práctica, en considerar al personaje como comprensible y como una “entidad psicológica”, lo que permite explicar su comportamiento según el contexto social en el que viven, reduciendo así la complejidad de los personajes.

El ejemplo de la producción de *Camino Real* en 1953, una obra poco ortodoxa para la época, encarna el desafío estético que puede existir entre el guion original y su representación escénica. Elia Kazan instó a Williams a hacer cambios en el personaje de Kilroy: “La producción también puede haber fracasado en lograr este equilibrio porque era importante para Kazan, entrenado en El Método, ver un arco claro o ‘columna vertebral’ en la acción de la obra, algo que no era evidente en la serie de escenas o ‘bloques’ que Williams escribió para *Camino Real*” (Murphy, 1992, p. 98). Kazan expresó el deseo de ver un “protagonista” existir en el escenario, cuyas desventuras los espectadores seguirían y con las que podrían identificarse. En este sentido, se opuso a la visión no tradicional del guion de Williams y su intención de escribir un poema teatral moderno que intencionalmente se desvía de las reglas tradicionales de trama y personaje teatral.

La técnica de los actores elegidos para la obra también los lleva a interpretar la fantasía subjetiva de la obra a través del prisma del realismo psicológico y naturalista del Método, reduciendo el potencial pantomímico específico de los cómics estadounidenses, tanto cómicos como grotescos, de la obra originalmente diseñada por Williams. Kazan, preocupado por la estructura no lineal del guion original, solicita cambios para obtener una estructura dramática aristotélica. Murphy (1992, p. 86-88) agrega:

En el buen estilo del Método, Kazan les dijo a los actores que leyeran de manera sencilla, hablando directamente al actor al que se dirigían las líneas, y que no intentaran dar una actuación. [...] su elenco mayoritariamente entrenado en el Método, no familiarizado con las exigencias interpretativas de las obras no realistas. [...] El trasfondo stanislavskiano que Kazan compartía con la mayoría de los actores permitió una interpretación única de la obra poética de Williams. Siguiendo la tradición del Group Theatre, desarrolló un estilo para la obra que ayudaría a integrar sus esfuerzos. [...] En un equilibrio igualmente delicado con la fantasía estilizada de las escenas multitudinarias y el movimiento cuidadosamente coreografiado de todos los actores, había un enfoque psicológicamente realista en la interpretación de los papeles, basado en los principios ortodoxos del

Método : la identificación con el papel, la expresión honesta de emociones derivadas de la propia experiencia del actor y la comunicación entre los actores en el escenario. [...] Les ayudó a desarrollar sus roles tal como lo haría en cualquier obra realista.

La técnica de los actores que componen el elenco se vuelve inadecuada cuando se enfrenta a una obra no realista como *Camino Real* y limita el texto original de Williams imbuido de una lógica “caótica” y no aristotélica. Kazan pide a los actores que lean el guion volviéndolo a un teatro realista, psicológico y representativo, reduciendo así sus posibilidades “plásticas”. Ambientadas en un teatro moderno y realista, las obras más experimentales de Williams más tarde serían simplificadas y estéticamente conformadas al estilo realista que dominaba las producciones teatrales y cinematográficas de la época:

Lo que hace notable la expresión de Williams en 1945 es que, primero, no suele ser considerado en esos términos a pesar de que él quería serlo y, segundo, estaba escribiendo en un momento en que el realismo directo era el estilo dominante en los escenarios estadounidenses, y el Actors Studio [...] era el paradigma para la actuación y la producción en Estados Unidos (Kramer, 2002, p. 4).

El estilo cinematográfico de actuación también participa en entronizar en la pantalla una norma realista que reduce las palabras de Williams, quien se aventura cada vez más en la experimentación. Un método de actuación tradicional resulta ser inadecuado para textos subversivos, tragicómicos y no realistas. En la conclusión de *Tennessee Williams and the Theater of Excess*, Annette Saddik escribe:

[...] En *Streetcar*, por ejemplo, el poder reside principalmente en el lenguaje, los personajes y la trama. En las obras tardías, esto a menudo no es el caso, y el espectáculo debe manejarse cuidadosamente para negociar los excesos de la obra. Por lo tanto, las obras tardías necesitan ser abordadas de manera diferente para revelar lo que solo puede determinarse en el escenario (Saddik, 2015, p. 162).

La convención del drama realista ofrece, de hecho, las motivaciones y acciones de los personajes individuales dentro de una estructura narrativa que guía al público hacia una interpretación particular o un significado específico: cuando el dramaturgo va más allá de esta convención, ofrece un lugar más importante a la imaginación tanto del espectador como del actor dentro de una estructura narrativa subversiva. ¿Hasta qué punto las últimas obras de Williams, “destinadas a ser vistas” (Saddik, 2015, p. 47), poseen una auténtica intención performativa y requieren que los actores adopten un lenguaje performativo que contribuya a la experiencia de estos textos “desviados”? Como escribe

Saddik sobre *Clothes for a summer hotel*: “El exceso de Zelda no puede ser contenido en roles tradicionales, ni en un lenguaje racional, y Williams es consciente de esto. Gran parte de lo que ella comunica es a través de la actuación física, a través del gesto y sus ojos” (Saddik, 2015, p. 82). Se trataría de liberar, mediante la práctica y la repetición, los textos de las ataduras del lenguaje realista e imaginar un lenguaje “plástico” y no tradicional del actor contemporáneo para encontrarse en el escenario con el cuerpo subversivo del texto.

### **De la rehabilitación teórica a la rehabilitación práctica**

Los esfuerzos de rehabilitación académica de las últimas obras de Williams propuestos, entre otros, por Ruby Cohn (2006), Linda Dorff (2000), Philip Kolin (2002), David Savran (1992) o Annette J. Saddik (2015), permiten echar un nuevo vistazo a toda la obra de Williams:

Tennessee Williams es el dramaturgo más desconocido que ha producido Estados Unidos. [...] Durante toda su carrera, Williams fue un escritor menos de realismo lírico y más del grotesco. Sus obras posteriores [...] no son, por lo tanto, fracasos estéticos, sino obras experimentalmente ricas, imaginativas, escritas para un teatro experimental.<sup>4</sup>

Los diferentes análisis textuales de las obras alientan a buscar, en la práctica, una nueva forma de representar los textos tardíos de Williams y de repensar el trabajo pre-performativo del actor. En este sentido, Richard Hornby publicó *The end of acting* en 1992, un ensayo en el que ofrecía una crítica del teatro realista y moderno estadounidense: “un trabajo teórico y un llamado a la acción [...] un ataque descarado contra el establishment actoral estadounidense”, antes de agregar: “No ha habido ninguna discusión teórica seria sobre la actuación en Estados Unidos durante mucho tiempo” (Hornby, 1992, p. 1). El autor cree que el estilo de actuación estadounidense no ha evolucionado desde la década de 1930:

Arraigada hoy en día en conservatorios de actuación estadounidenses y departamentos de teatro universitarios (con algunas excepciones significativas), es una teoría mimética, que refleja la influencia del realismo que predominaba en el teatro durante los primeros años de Stanislavski, pero que se ha adaptado para satisfacer las necesidades de una sociedad altamente individualista y capitalista. [...] El teatro imita la vida, cuanto más de cerca y directamente, mejor. El buen actor repite en el escenario lo

---

<sup>4</sup> David Savran sobre *Tennessee Williams and the Theatre of Excess* (Saddik, 2015, back cover).

que hace en la vida cotidiana, basándose en sus experiencias personales, pero, más importante aún, reviviendo sus traumas emocionales (Hornby, 1992, p. 5-6).

A los problemas sociales y políticos que plantea Hornby se suma el problema de identificación específico de las técnicas de actuación modernas y realistas. El actor, de hecho, utiliza su propia psique (su memoria, emociones y deseos), lo que implica que la identidad personal contiene la verdad interior:

Lo que este enfoque no considera, sin embargo, es la posibilidad de que la experiencia personal y el comportamiento de cada ser humano individual no contengan dentro de sí mismos todo el rango de experiencia y comportamiento humano. Esta es una debilidad en el método de actuación estadounidense que a menudo ha sido señalada por sus críticos (Hornby, 1992, p. 5-6).

La propuesta del Método se refiere al principio del individuo como algo comprensible y es necesario detectar las emociones que recorren a los personajes para poder interpretarlos.

La experiencia psíquica tiene lugar en un dominio comprensible y decodificable, descartando la posibilidad del misterio de lo íntimo, su inexprimibilidad y mutabilidad: “Este tipo de actuación contiene coercitivamente la subjetividad al dar forma a la interioridad en expresiones legibles” (Enelow, 2015, p. 34). Shonni Enelow señala que este estilo de actuación es “coercitivo” porque presupone que la interioridad puede ser descifrada. Según ella, el Método representa la apoteosis del individualismo y un régimen autoritario de interpretación, ya que fija la identidad y niega la movilidad mimética, reforzando así las limitaciones psíquicas impuestas por la sociedad y, por otro lado, limitando las posibilidades imaginativas del espectador y del actor. El individualismo inherente a las técnicas de actuación modernas, así como el confinamiento de la identidad, cuestionan: la estética dominante que transmite Strasberg se vuelve responsable de una estandarización de la vida psicológica y psíquica. Mientras retoma los gestos y comportamientos de la vida cotidiana, el actor muestra la vida superficial del individuo y no su profundidad y complejidad.

El teatro tardío y antirrealista de Williams ofrece personajes con comportamientos a menudo inusuales e inexplicables que deambulan en un contexto insondable; al invertir el orden “realista”, la obra tardía perturba las normas teatrales. Además, los personajes no tienen una identidad “fija” y estable; no se proporciona ninguna referencia psicológica: el actor debe crear una rejilla de referencia diferente que le permita trazar los contornos de

personajes que ya no se ajustan a un estándar realista. Por ejemplo, crea ciertos dúos intercambiables, personajes que ya no corresponden a individuos reconocibles. En *The gnädiges Fräulein*, Molly y Polly intercambian líneas que no parecen pertenecer a ninguno de ellas. Además, los nombres subrayan la ausencia de una psicología personal y particular. La relación cómica que se establece dentro del dúo, los personajes/criaturas no binarias (humanos/animales) que lanzan onomatopeyas parecidas a criaturas, contribuyen a la creación de la atmósfera inusual y antirrealista de la obra:

POLLY: ¿Desgarrada?

MOLLY: ¡Sí, fuera!

POLLY: ¡Oh-oh, oh-oh! [*Escribe notas apresuradamente.*]

[...]

COCALOONY [*golpeando y agitando*]: ¡Awk, awk, awk, awk, awk, awk, awk, awk, AWKKK!

INDIAN JOE: ¡Ugh!

COCALOONY: ¡AWK!

INDIAN JOE: ¡UGH!

POLLY: Me recuerda a los debates Lincoln-Douglas. ¿No te recuerda a los debates Lincoln-Douglas?

MOLLY: No.

POLLY: Entonces, ¿a qué te recuerda?

MOLLY: Nada me recuerda a nada (Williams, 1981, p. 239-240).

Mientras observan a Indian Joe y al Cocaloony intercambiar sonidos, Molly y Polly, sin verse afectadas por el diálogo incongruente, encajan en el ambiente salvaje, animal y desquiciado. Además, “nada le recuerda nada” enfatiza el hecho de que los personajes no tienen memoria o experiencias emocionales y personales específicas. Carecen de una vida psicológica que ayudaría al actor moderno a definir e interpretarlos. Las repeticiones de sonidos y palabras combinadas con una gramática perturbada y palabras escritas en cursiva contribuyen al enigma de un lenguaje antirrealista que no permite trazar el arco de personajes que pertenecerían a una realidad psicológica.

Además, también se trata de considerar las críticas que las teorías feministas y *queer* han hecho sobre el teatro realista y las actuaciones para comprender el tema feminista del proyecto actual, que consiste en proponer una técnica de actuación liberadora e informada para los actores que se encargan de encarnar textos no realistas. En *An actress prepares: women and “the Method”*, publicado en 2012, Rosemary Malague se detiene especialmente en el problema representado por la formación y repetición de ciertos roles para mujeres. Según ella, el teatro realista invita a adoptar un estilo de actuación “realista” heredado de la interpretación estadounidense del Sistema Stanislavski. La reevaluación feminista de los



métodos de actuación modernos muestra cómo estos refuerzan, en la repetición y en la interpretación, la visión patriarcal de los textos y la sociedad en la que fueron creados:

[L]as suposiciones sexistas que están profundamente arraigadas en los métodos que han heredado [...] la mayoría de las críticas feministas al Método de actuación han cuestionado la utilidad de las técnicas stanislavskianas para la creación de proyectos teatrales con un propósito específicamente feminista (Malague, 2012, p. 3).

¿Cómo el método de actuación moderno y realista impide que se exprese la identidad feminista? ¿De qué manera confina a las mujeres a una representación específica y determinada y les impide emanciparse de una visión predominantemente patriarcal? Y, finalmente, ¿cómo liberar y empoderar a la actriz?

La perspectiva feminista subraya cómo las técnicas de actuación modernas respaldan e implícitamente consagran la legitimidad del comportamiento cultural estadounidense estándar. El estudio de Malague destaca especialmente los elementos sexistas de la pedagogía de Strasberg, que ella define como una práctica patriarcal:

El estilo paternalista de enseñanza de Strasberg está lleno de sesgos de género [ya sea que los haya pretendido o no]. Su enfoque en la formación de actores fue en gran medida diagnóstico y, como muchos críticos han señalado, a menudo se asemejaba a la psicoterapia, con Strasberg en el papel de analista no autorizado, profundizando en la psique del actor. Cuando Strasberg examina lo que él llama 'el problema del actor', el diagnóstico que hace a menudo parece ser 'problemas femeninos'. [...] Si las actrices dependen de la aprobación del maestro para validar su trabajo, una consecuencia preocupante es que dependen de él para validar, o invalidar, su propia *esencia* (Malague, 2012, p. 33).

El profesor, de hecho, exige un compromiso sincero en el escenario. Malague subraya el hecho de que él era quien decidía si la interpretación era verdadera, convirtiéndose así en el árbitro de una cierta verdad: "Strasberg está enseñando a la actriz a comportarse como él cree que una mujer debería comportarse" (Malague, 2012, p. 62). Malague dirige su trabajo hacia los problemas específicos que el teatro realista y la actuación plantean para la actriz. Ella subraya la instalación de un discurso patriarcal y una norma sesgada y masculina en las aulas donde el actor aprende a actuar según ciertos estándares normativos:

En el discurso patriarcal, la naturaleza y el papel social de las mujeres se definen en relación con una norma que es masculina. [...] Lo que quizás sea único en la clase de actuación es que es un entorno en el que las lecciones

sobre lo que los hombres y las mujeres 'deberían ser' - sobre cómo *deberían* comportarse- se repiten y refuerzan de manera tan explícita. [...] En el estudio de la actuación Método, entonces, que privilegia el comportamiento 'verdadero', los estándares de credibilidad son inevitablemente sesgados por género. Uno comienza a preguntarse: ¿Existe una genealogía de sesgos de género incorporada en la estructura patriarcal de la teoría y práctica del entrenamiento de actores Método? (Malague, 2012, p. 8).

El hecho de ensayar un papel que provendría de una perspectiva sesgada y normativa refuerza necesariamente una representación de la mujer que la actriz ya no controla: "un proceso de formación aparentemente neutral puede volverse muy específico de género" (Malague, 2012, p. 164). Malague cree que el comportamiento está fijado según el género del estudiante, y esto de una manera tan tácita que se vuelve difícil para el actor detectar los códigos normativos y leyes subyacentes en la práctica. Los textos y actuaciones realistas invitan a la actriz a actuar de una manera que no le permitirá emanciparse de la mirada masculina. Su experiencia parece estar dictada por una ley sesgada, que a su vez proviene de una estructura patriarcal. Jugar "real" equivale a transponer en el escenario la forma en que las mujeres son percibidas en las sociedades patriarcales; el estándar de verdad se mide, según la crítica feminista, por la vara de medir del estándar heteronormativo de la sociedad. La norma de comportamiento y estándar reforzados en la formación de actores, por lo tanto, impedirían que la actriz desarrolle una autonomía creativa.

Las técnicas de actuación de Strasberg, Adler, Hagen o Meisner, que, como señala Malague, perpetúan la psicología freudiana en la práctica y que se basan en las tradiciones culturales dominantes, deben actualizarse según la investigación post-psicológica. Según la teoría de actuación moderna, los actores modernos están entrenados para representar y perpetuar roles tradicionales y de género. Sin embargo, las obras tardías de Williams subvierten tales datos y ofrecen realidades donde tanto el caos de la androginia como la sexualidad *queer* reinan. Una norma *queer* está tomando forma; un estándar que no está dictado por los dictámenes del pensamiento heteronormativo o sexista. Se vuelve necesario repensar una práctica para actuar las intenciones subversivas de los textos. Una técnica de actuación post-Método permitirá actualizar y abrir en la interpretación la reinterpretación, considerando la reflexión feminista, de los textos en cuestión.

Por otro lado, Sue-Ellen Case en *Feminism and theater* argumenta que los textos antiguos y modernos excluyen la representación corporal de la sexualidad femenina y del

cuerpo femenino. Ella explica hasta qué punto el pensamiento sexista y patriarcal se desliza y teje textos y prácticas teatrales que, para la lectora y la intérprete feminista, es cuestión de deconstruir. La autora entonces imagina el nuevo proyecto teórico que respondería al pensamiento feminista:

La nueva teoría feminista abandonaría los valores patriarcales tradicionales incrustados en las nociones previas de forma, práctica y respuesta del público para construir nuevos modelos críticos y metodologías para el drama que acomodarían la presencia de las mujeres en el arte, apoyarían su liberación de las ficciones culturales del género femenino y desmontarían la valorización del género masculino. [...] Esta 'nueva poética' desmontaría los sistemas tradicionales de representación y percepción de las mujeres y posicionaría a las mujeres en la posición del sujeto (Case, 1988, p. 114-115).

La “nueva poética” de la que habla Case y su deconstrucción de “sistemas tradicionales de representación” abolirían la noción de la mujer como objeto. Williams crea un espacio que valora, entre otras cosas, la presencia del personaje femenino y su deseo, y por lo tanto brinda la posibilidad a los actores de afirmarse y ensayar y repetir personajes que rompen los códigos de una sociedad patriarcal y heteronormativa.

Para comprender la obra tardía de Williams como un sitio complejo de transgresión moral y sexual, es necesario alejarse de un parámetro conocido y adoptar una lectura feminista que sitúe los textos por encima de las leyes patriarcales y heteronormativas. Los personajes femeninos y masculinos se emancipan al apartarse del orden establecido, de la coerción, de las rigideces morales y sexuales. Williams reescribe los estereotipos de género y en este sentido va más allá de las construcciones culturales que oprimen el cuerpo femenino. El imaginario entrópico y femenino obliga a reconsiderar su interpretación a la luz de los problemas que están en el centro mismo de las técnicas de actuación modernas. La ruptura estilística y la mutilación textual y física de los textos y los personajes requieren de los actores una flexibilidad física más que una construcción psicológica; por lo tanto, el cuerpo tanto de los textos como de los personajes debe informar el trabajo y la práctica significativa de los actores.

Mientras que la teoría feminista ataca las estructuras sexuales aceptadas, la estructura textual de las obras será vista como una revuelta de una estructura dramática aceptada. Desafiando el orden establecido y las normas de género, los personajes marginales también contribuyen a la creación de un universo irracional. La verdad se redescubre a través de cuerpos subversivos y su sexualidad transgresora que rompe las

mallas de una lógica durante mucho tiempo dada por sentada. Al romper las connotaciones heterosexuales, Williams descompone el cuerpo, lo difracta y lo convierte en una zona erótica completa. Sus personajes tardíos participan así en la visión *queer* de la realidad del dramaturgo. Sin embargo, las técnicas de actuación modernas, contaminadas por principios sexistas, reflejan en el nivel estructural y formativo un pensamiento heteronormativo y sexista que impide a los actores alcanzar la verdad de tales personajes. Es necesario salir de la lógica estructural moderna y realista de la actuación para representar y alcanzar la carne *queer* de las obras tardías de Williams. ¿Cómo va más allá la morfología textual de los textos tardíos de la morfología masculina y “realista”, y cómo su estructura entrópica demanda actuaciones post-dramáticas y post-Stanislavsky que integren el imaginario femenino?

### **El imaginario entropico y femenino de las obras tardías**

Las últimas obras de Williams anticipan la representación de las mujeres que se desarrollaría a partir del surgimiento de la teoría feminista en la década de 1980: “Los artistas crearon nuevos roles para que las mujeres interpretaran en el laboratorio del teatro, donde el escenario ofrecía oportunidades para las narrativas y diálogos de las mujeres, en gran parte negadas en la historia de la cultura dominante” (Case, 1988, p. 113). Antes de la década de 1980, Williams crea roles para actrices que les permitían liberarse de una estructura artística patriarcal a través del cuerpo del personaje y su lenguaje. Estos personajes tardíos, de hecho, van más allá de una representación estructurada por la cultura dominante. La deconstrucción feminista abre la posibilidad de repensar la representación de las mujeres y pensar en formas de revertir su papel de objeto por el de sujeto, para encontrar una nueva posición para que controlen el punto de vista:

[E]l potencial para que las mujeres surjan como sujetos en lugar de objetos abre un campo de nuevas posibilidades para las mujeres en el teatro y su sistema de representación. Construir a la mujer como sujeto es el trabajo futuro y liberador de una nueva poética feminista (Case, 1988, p. 121).

Las obras teatrales que liberan a las mujeres de la mirada masculina ya no presentan protagonistas masculinos que representen al sujeto universal con el que tanto espectadores masculinos como femeninos deben identificarse. Las obras tardías y vanguardistas de Williams crean roles femeninos subversivos y abren nuevos puntos de vista. Destruyen

una especie de actuación cultural y trazan el camino de una nueva actuación; nuevas actuaciones que instan a resaltar la diferencia y la multiplicidad de verdades.

Williams magnifica la apariencia distorsionada de los personajes femeninos, convirtiéndolos en figuras grotescas y monstruosas en las que la irracionalidad y el deseo desbordan físicamente. Exhiben comportamientos y deseos desenfrenados y excesivos, transgreden físicamente la Ley del Padre y conducen a la redefinición de lo simbólico lacaniano, que para teóricas feministas como Luce Irigaray o Judith Butler, encierra a la mujer en un contexto patriarcal con estándares de género. Mrs. Goforth de *The milk train doesn't stop here anymore*, “una especie de belleza grotesca” (Williams, 1976, p. 43), o Mme. Le Monde, “una mujer grande y bastante globular con un mechón de pelo rojo fuego que sugiere una explosión nuclear, al igual que su voz” (Williams, 2008, p. 103), manifiestan una “belleza grotesca”, excesiva, monstruosa y que va más allá de una norma binaria. Al transgredir la feminidad aceptada del contexto normativo, los personajes femeninos amenazan el orden hegemónico, dan testimonio de una subversión corporal que también se manifiesta a través de un lenguaje escandaloso:

BEA: ¡Vaya, viejo sucio! Lleva maquillaje, un maquillaje completo, y el perfume de una perra desesperada en celo.  
[...]  
Imagina, la insolencia de ello, un viejo marica presumiendo, bailando y andando a lo tonto, reprendiéndome públicamente por no ocultar mi sexo mientras él exhibe la ausencia del suyo (Williams, 1970, p. 311-312).

Los personajes hablan un lenguaje crudo y excesivo que refuerza su naturaleza grotesca. La monstruosidad normativa también se puede ver en personajes femeninos secundarios como la camarera en *Now the cats with jeweled claws*: “en un estado bastante avanzado de embarazo y con un ojo morado que el maquillaje no puede disimular eficazmente” (Williams, 1970, p. 302). La deformidad física y la característica facial inusual sirven como primeras indicaciones del personaje y ayudan a hacerlo un elemento “coherente” del conjunto subversivo. Los personajes femeninos tardíos creados por Williams permiten a las actrices, en la práctica, liberarse corporal y lingüísticamente de una norma binaria y de género mientras ensayan, repiten y encarnan dichos personajes.

Williams no solo crea numerosos roles para actrices, sino que también dota a los personajes femeninos de una dinámica sexual diferente al modelo freudiano. Una sexualidad transgresora ya estaba presente en obras como *Not about nightingales*, *Candles to*

*the sun*, *The night of the iguana*, que culmina en el sadomasoquismo en *Camino Real* o *Suddenly last summer*. Los principales personajes de Williams se desvían de las opresivas presiones sociales y luchan con su identidad sexual. Los personajes femeninos tardíos subvierten la opresión sexual e instalan una nueva norma, afirmándose a través del cuerpo: al buscar directamente el placer sexual, reclaman sus cuerpos de la colonización patriarcal. Se desvían radicalmente de la definición de “mujer” impuesta por el sistema patriarcal. Después de convertir a Mae en *Cat on a hot tin roof* en un “monstruo de fertilidad” enfatizando la concepción patriarcal del vínculo que une el cuerpo femenino a una función biológica y natural, Williams presenta y magnifica de manera grotesca la energía libidinal, la sexualidad y el deseo femenino para visualizar mejor su naturaleza depredadora y autónoma; el deseo femenino ya no se sitúa en un solo proyecto biológico o en un deseo que responda al sistema heteronormativo. Las antiheroínas tardías, imperfectas, caóticas, y por eso humanas, forman parte de una nueva tipología de personajes femeninos, excesivas y conquistadoras, que se emancipan de una identidad asignada.

Mientras que el deseo de Blanche DuBois o Alma Winemiller está reprimido, aquí desborda y transgrede el marco de las convenciones. El deseo de Nance en *A cavalier for Milady*, por ejemplo, es grotesco, “obsceno” (Williams, 2008, p. 74), y su sexualidad no está subordinada a la de los personajes masculinos:

JOSIE: [...] No me dijeron que estaba comprometida a sentarme con una mujer adulta disfrazada de niña pequeña. Me di cuenta enseguida de que no estaba leyendo ningún libro, sino que estaba mirando fijamente esa estatua de hombre desnudo en el pasillo y su mano está — mira sus dedos, ella está — (Williams, 2008, p. 52).

Nance toma el control de su deseo, afirma abiertamente sus fantasías sexuales mientras acaricia la aparición del fantasma de Vaslav Nijinsky. El encuentro poético y espectacular entre Nance y Vaslav permite a Williams ofrecer una escritura del íntimo femenino, donde el deseo femenino solo pide ser exaltado y concretado.

Una perspectiva femenina también aparece a través del personaje de Zelda Fitzgerald en *Clothes for a summer hotel*, quien continúa su esfuerzo de liberación de las normas sociales y patriarcales:

SCOTT [*lanzando la botella*]: Tu trabajo es el trabajo que todas las jóvenes damas sureñas sueñan con interpretar algún día. Vivir bien con un esposo



devoto y un hermoso hijo.

ZELDA: ¿Estás seguro, Scott, de que encajo en la clasificación de soñadora joven dama sureña? Maldita sea, Scott. Lo siento, tamaño incorrecto, ¡aprieta! - No puedo usar ese zapato, es demasiado restrictivo (Williams, 1992, p. 240).

Al imaginar un encuentro entre los dos cónyuges en el hospital psiquiátrico donde Zelda pasará sus días, Williams la empodera mientras sitúa la obra en un lugar donde la desviación y el caos (psíquico y temporal) son la norma. Este ardid también permite que Zelda sea identificada como una fuerza que se opone a la racionalidad controlada que se encarna en el personaje de Scott:

Dr. ZELLER: [...] Me gusta leer escritura importante, y siento que la novela de su esposa, *Save Me the Waltz* - estoy seguro de que no le importará que diga que hay pasajes en ella que tienen una imaginaria lírica que me conmueve, a veces, más que la suya propia.

SCOTT: ¡Mi editorial y yo editamos ese libro! - Intentamos hacerlo coherente.

Dr. ZELLER: No estoy menospreciando su trabajo; no pensaría menospreciar su trabajo, pero mantengo mi creencia de que -

SCOTT: Que ninguno de mis - desesperadamente - bien ordenados - comprendidos escritos es igual a lo -

Dr. ZELLER: Más desesperadamente - de alguna manera controlado - a pesar de la -

SCOTT: Locura...

Dr. ZELLER: Está bien. - Sr. Fitzgerald, creo que sospecha, al igual que yo sé, que Zelda a veces ha logrado encender un tipo de fuego en su trabajo que - lamento decirle esto, pero nunca encontré nada en el suyo, ni siquiera en el suyo, que fuera - igual a eso... (Williams, 1992, p. 259).

En busca de “coherencia”, Scott se opone a Zelda en el sentido de que ella encarna una fuerza caótica que, en su novela llena de “imágenes líricas”, “enciende una especie de fuego”. El caos contenido en su escritura se convierte, para el Dr. Zeller, en un nuevo orden de poder que supera el trabajo de Scott. Mientras él intentaba “hacer coherente” el libro de su esposa, el fuego que estimula la imaginación de Zelda permanece vivo dentro del texto. Zelda, en este sentido, representa lo “semiótico”, o según la filósofa Julia Kristeva, la dimensión irracional e incoherente del lenguaje. Representa el lenguaje poético que subvierte la ley patriarcal, la del Padre, que estructura lo Simbólico, el sitio del discurso racional. El discurso racional específico de la teoría lacaniana se ve superado gracias a la integración de una lógica irracional, caótica y femenina. Lo femenino no se reduce al silencio, sino que desborda tanto física como imaginativamente y se convierte en el lugar de una pluralidad caótica y una subversión del orden masculino.

Un método tradicional y moderno de actuación anima a los actores a explicar las reacciones y acciones de sus personajes estudiando su vida psicológica, lineal. Sin embargo, como afirma Saddik, “[l]as obras tardías solo pueden ser plenamente apreciadas cuando se les dan producciones informadas e imaginativas que realizan plenamente su potencial teatral y capturan las sutilezas que operan más allá del lenguaje” (Saddik, 2015, p. 162). El actor ya no trata con un personaje en un contexto identificable sino con personajes que tienen una relación espacio-temporal diferente, llevando una vida que no puede ser explicada por una temporalidad caracterizada por su causalidad cronológica y lineal. El enfoque está en una visión posmoderna del mundo que propone considerar la realidad desde diferentes perspectivas, desafiando así la idea de que puede ser explicada por una cronología monocular. El teatro tardío y no realista de Williams niega el “orden lineal del naturalismo” (Demastes, 1998, p. xv) y abraza un mundo caótico e inestable, revelando los principios orgánicos de la propia naturaleza y escapando de las leyes estáticas que rigen la sociedad.

En obras como *Kingdom of Earth* o *The chalky white substance*, surge un caos proveniente de la naturaleza, inminente y amenazante. Por otro lado, la obra *The Red Devil Battery sign* señala una “intensidad caótica” que Robert F. Gross describe como uno de los “experimentos más audaces” debido a su “forma catastrófica” (Gross, 2002, p. 131). Williams reinventa un nuevo sistema dramaturgico ordenado en su caos. Por lo tanto, es necesario dejar de lado los marcos ontológicos, epistemológicos y sociales al intentar comprender un teatro subversivo que instala la irracionalidad como realidad y alcanzar el cuerpo caótico de los sueños y el inconsciente:

[...] Reconociendo y abrazando un mundo abyecto de irracionalidad y caos que debemos negar para mantener nuestras ilusiones de seguridad y orden. En esta línea, las obras más oscuras de Williams pueden ser vistas como exposiciones similares al fracaso de la racionalidad que presencié en el caos de la cultura de finales del siglo XX: un período caracterizado por la guerra, drásticas convulsiones sociales y traiciones políticas, marcado por la destrucción de las mismas instituciones que se suponía que nos harían seguros (Saddik, 2015, p. 143).

Con el objetivo de integrar una visión postabsurda de la existencia, que se manifiesta de manera más radical en los textos tardíos de Williams, el teatro “plástico”, visual y orgánico, y sus dispositivos no realistas, tienen como objetivo reflejar lo que no es visible y visualizar el caos de la existencia a través del exceso y lo grotesco. En esta perspectiva,

¿cómo puede contribuir el actor a revelar una visión posmoderna de la existencia? “[U]na obra con una premisa claramente no realista, estilo de actuación y escenario - como un dramaturgo absurdo podría presentar - prepararía mejor a un público para esperar una visión de la aleatoriedad” (Demastes, 1998, p. 105); el estilo de actuación tradicional y realista encaja perfectamente con un texto dramático derivado del realismo teatral, ya que dicha técnica permite describir la experiencia de la realidad de manera exacta; sin embargo, se vuelve necesario desviarse de tales técnicas, ya que resultan insatisfactorias cuando se trata de representar textos que buscan visualmente encarnar e incorporar la complejidad del caos y la incertidumbre de la existencia.

En *Kingdom of Earth*, el caos natural de la inminente inundación también sirve como espejo del deseo sexual caótico, transgresor y natural de Myrtle: “Soy una mujer de naturaleza cálida. Podrías decir apasionada, incluso. Un médico de Memphis me recetó una botella de píldoras para mantener a raya el calor de mi naturaleza, pero esas píldoras no sirven” (Williams, 1976, p. 201). Frente a su deseo sexual, el médico receta medicamentos para reducirlo ya que representa una amenaza, suprimiendo el orden natural y caótico de su sexualidad y el ardor del deseo femenino. Chicken, un personaje híbrido, tanto humano como animal, le permite acceder a una experiencia “de naturaleza y magnitud excepcionales” (Williams, 1976, p. 203). Al entrar en contacto con Chicken, el cuerpo de Myrtle tiembla de vida y deseo.

Además, Myrtle relata el recuerdo de una antigua colega que resuena fuertemente si lo comparamos con el efecto reduccionista de la cultura patriarcal externa sobre el deseo femenino: “Esta pelirroja alta llamada la Belleza Estatuésca. [...] - Encontraron su cadáver mutilado bajo un andamio. [*Chicken gruñe de nuevo.*] Algún perverso la había cortado con un cuchillo. Estaba llena de vitalidad, vigor y vitalidad. La Belleza Estatuésca era un circo continuo” (Williams, 1976, p. 145). El mundo desproporcionado del carnaval donde la belleza es “estatuésca” y la naturaleza está llena de “vitalidad”, donde los individuos se disfrazan con “el éxtasis de un travesti” (Williams, 1976, p. 212) se opone al exterior castrante; la realidad caótica y no binaria del circo proporciona acceso a otro tipo de experiencia que no reduce sino que amplía el cuerpo del deseo. El disfraz, el entorno carnavalesco se refieren a imágenes y cuerpos amplificadas y deformadas, a una realidad transpuesta y no a una reproducción fotográfica y naturalista. La magnificación expresionista de las cosas, la realidad distorsionada y no binaria se opone a un

naturalismo que tanto reduce como castra el deseo femenino.

Los personajes tardíos también se sitúan fuera de la dinámica interna de una sexualidad patriarcal ligada a la ley castrante del Padre. La lógica de la sexualidad y moralidad desviada y dual, fuera de la razón, se convierte en la norma. En *The gnädiges Fräulein*, Molly y Polly disfrutan viendo cómo el Fräulein es mutilado por los Cocaloonies mientras ella debe traer comida a cambio de un lugar para vivir. A esta perversión trivializada se añade la normalización de comportamientos sexuales prohibidos como el incesto: los hijos de *Kirche, Küche, Kinder* (*An outrage for the stage*) obedecen las órdenes de sus padres que consisten en tener relaciones sexuales incestuosas para obtener beneficios. Williams invierte una “normalidad” racional y tranquilizadora y se centra en la realidad irracional, aquella que negamos a diario. El entorno caótico creado por Williams presenta estos comportamientos de la manera más realista y familiar, normalizando la sociedad no patriarcal gobernada por otra lógica que, entre otras cosas, trivializa la perversión y subvierte el simbólico “racional”.

Además, algunos personajes tardíos como Nance o Clare Devoto en *The two-character play* a veces son descritas como niñas pequeñas y se acercan mucho al estado de la infancia, el momento no psicológico de la vida, el estado donde no hay una identidad fija y donde la coherencia radica en la irracionalidad. Habitando el mundo irracional de la infancia, van más allá de la lógica lineal y causal de una realidad racional. No tienen objetivos conscientes, sino que están construidas en ausencia de una relación causal. Nance o Zelda dialogan con fantasmas y, como niños, inventan una realidad donde la psicología está ausente y donde la imaginación, sin represión, sin restricciones ni estructuras gramaticales, está liberada; sus palabras ya no copian la realidad, sino que revelan su caos y complejidad.

La temporalidad caótica y no cronológica también rompe los límites del llamado espacio-tiempo “lógico” y racional; Scott Fitzgerald, de hecho, es una aparición fantasmal que dialoga con Zelda en la víspera de su muerte. Zelda, por su parte, se emancipa de una linealidad narrativa al viajar a través de sus recuerdos, con Edouard a quien imagina en varias etapas de su relación. El texto también trastorna una linealidad racional cuando Hemingway entra de manera inusual, perturbando el tiempo de la obra. Aquí la influencia del cine en la obra teatral de Williams es obvia: el séptimo arte, de hecho, al beneficiarse del montaje, abandona los requisitos de una lógica temporal humana y maneja el tiempo

como le place. Williams retuerce el tiempo, lo detiene y abole las leyes habituales del tiempo para situar a sus personajes en un escenario donde la simultaneidad dramática es posible. El tiempo se disuelve y la temporalidad normativa es sacudida y reemplazada por el tiempo caótico de la infancia y la memoria. En *Clothes for a summer hotel* o *Something cloudy, something clear*,<sup>5</sup> de hecho, es el tiempo de la memoria el que Williams escribe, el presente y el pasado son simultáneos y se superponen y los eventos no se suceden obedeciendo a una lógica narrativa, sino que ocurren en oleadas sucesivas. Este proceso es posible gracias a espacios *queer*, o como propone George Crandell, a los “espacios estéticos” (Crandell, 2002, p. 170) que Williams crea; el mismo espacio invita a varias acciones de diferentes temporalidades. Ambas obras presentan espacios de caos inherente donde se cruzan los límites temporales y espaciales y donde las normas sociales y morales están constantemente desestabilizadas.

Los personajes habitan espacial y temporalmente el mundo fuera del tiempo, el de un “caos sabio” y su “extrañeza radical” (Pontalis, 2013, p. 80),<sup>6</sup> lo que ayuda a enfatizar su naturaleza inestable y no fija y su capacidad para trascender el orden temporal. Prosser señala cómo Williams de hecho se aparta de la lógica aristotélica y realista:

Así como Williams termina por apartarse de la lógica de la tragedia aristotélica, rechazando una economía de verdad y reconocimiento por un sistema de repetición y recurrencia, abandona las comodidades de la explicación para dar sentido al caos [...] (Enelow, 2015, p. 60).

Williams efectivamente integra una lógica del caos; utilizando repeticiones y recurrencias, escribe el rechazo del paso del tiempo dándole espesor y sin imponerle ninguna dirección narrativa. La obra *In the bar of a Tokyo hotel* es característica de tal manipulación del lenguaje que surge de una lógica puramente lineal y aristotélica:

MIRIAM: Me gustaría que me consiguieras un formulario para un cablegrama del conserje con la cara desafortunada.

CAMARERO: Te conseguiré un cablegrama y lo colocaré en la mesa verde. [Sale por el arco a la derecha. Ella va al arco. El camarero vuelve.] Perdón. Estás instruyendo mi camino.

MIRIAM: ¿Quieres decir obstaculizando?

CAMARERO: Gracias. Quiero decir obstaculizando. Para entregarte los cablegramas, debo pedirte que regreses a tu mesa.

<sup>5</sup> Linda Dorff, “‘All very [not!] Pirandello’: Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré*” in *The Tennessee Williams Annual Review*, n. 3 (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”.

<sup>6</sup> En Pontalis: “Savant chaos”; “radicale étrangeté”.

MIRIAM: Si regreso a mi mesa, ¿me traerás el cablegrama?  
CAMARERO: Lo colocaré al alcance.  
MIRIAM: Debes colocarlo en mi mesa.  
CAMARERO: Colocaré el cablegrama donde puedas alcanzarlo. – Sigues obstruyendo mi camino. [*Ella le deja pasar.*]  
[...]  
MIRIAM: - Oh. ¿Podrías darme un lápiz?  
CAMARERO: ¿Solo un lápiz?  
MIRIAM: Solo un lápiz servirá en este momento. [*Habla en voz alta mientras escribe.*] [...] Entrega el cablegrama al conserje. Tiene que salir de inmediato.  
CAMARERO: Se me instruyó quedarme en mi posición en la barra en este momento de (Williams, 1981, p. 11).

El tiempo gira en círculos y solo trae confusión a los personajes, que se encuentran, ya sea física o psíquicamente, ralentizados en su movimiento. En este pasaje, los dos personajes evitan físicamente a los demás y la repetición acentuada de ciertas palabras, retomadas por uno y luego por el otro, congela a los personajes en una imagen irreal y en un intento de abrazo verbal. El tiempo se expande y los movimientos precisos de los personajes remiten a una geometría circular y cíclica reminiscente del deseo femenino.

El presente fijo coloca a los personajes en una realidad atemporal, alejándolos de un 'aquí y ahora' histórico y fechado. Cruzando las fronteras del tiempo, los personajes tardíos se transforman en "tipos" que alcanzan el estatus de mito en lugar de individuos particulares e identificables. El contexto social y político entonces se vuelve irrelevante para la construcción artística de los personajes tardíos de Williams, quienes no están atrapados en un contexto identificable sino en una realidad insondable. Frente a la insuficiencia o más bien insatisfacción del lenguaje realista y psicológico, aquí el lenguaje no sigue un orden aristotélico; los personajes habitan un 'fuera del lenguaje' donde la pluralidad de la verdad se opone al lenguaje realista que describe una realidad lógica y cronológicamente articulable. Al igual que el discurso caótico del niño y el lenguaje entrópico de la memoria, el orden del discurso falla, el lenguaje está mutilado y chocado y contribuye a situar a los personajes en una realidad no racional.

Acompañadas de una estructura dramática no lineal compuesta por interrupciones, las obras tardías crean un mundo total, tanto estructural como estéticamente, donde lo imaginario es dramática y estéticamente femenino. La no linealidad de las obras también se encuentra en la imposibilidad de los personajes de hacer avanzar la trama, interrumpiendo la escena que se está desarrollando. Mientras Felice y Clare se suman a relatar un recuerdo de la infancia de pasar unas vacaciones en la playa con sus padres,



Clare interrumpe repentinamente la narración y rompe la cuarta pared:

CLARE [*señalando hacia el público*]: Felice, alguien está hablando allí afuera con la espalda hacia el escenario como si estuviera dando una conferencia.

FELICE: Ese es el intérprete.

CLARE: ¡Dios mío, ¿está diciéndoles lo que estamos diciendo!?

FELICE: Naturalmente, sí, y explicando nuestro método. Para eso está aquí.

CLARE [*medio sollozando*]: No sé qué hacer a continuación - Yo...

FELICE: Yo sé qué hacer.

CLARE: Oh, ¿sí? ¿Qué es? ¿Sentarte ahí todo el día frente a una rosa desgastada en una alfombra hasta que se marchite?

FELICE: Oh, ¿y tú qué haces? ¿En qué espléndida actividad estás comprometida, además de destruir la obra? (Williams, 1976, p. 334).

Clare interrumpe y detiene abruptamente la narración y la obra que están interpretando repetidamente. Por lo tanto, impone su propia estructura en la obra, caracterizada por su falta de linealidad. Claramente confundido por la idea de un intérprete “explicando” su “método”, Felice la acusa de “destruir” la obra; el hecho de ralentizar la acción en el sentido aristotélico es para él un signo de fracaso. Mientras tanto, Clare hace avanzar la obra a su manera.

La confusión casi patológica y sintomática de los personajes se presenta textualmente con frases abruptamente mutiladas. El dolor que es el lenguaje, la frustración que lleva consigo, está inscrito en la morfología misma del cuerpo del texto:

MIRIAM: Mark, tus manos están.

MARK: Lo sé, lo sé - Lo sé.

MIRIAM: Tu condición tiene que ser diagnosticada por un buen neuropatólogo, lo antes posible. Inmediatamente.

MARK: Miriam, te juro que es la intensidad de. ¿Por qué mencionaste un neuropatólogo?

MIRIAM: Tenía un tío que tenía un tumor cerebral y los síntomas eran idénticos.

MARK: No voy a interrumpir mi (Williams, 1981, p. 23).

El escenario se convierte en el espacio para la representación de la sexualidad y el deseo femenino; el cuerpo del deseo no está excluido, sino que logra el objetivo de un lenguaje erótico, perforado y sugestivo. Compuesto por interrupciones y elipsis, la forma perforada de los textos se aleja del discurso claro e ilustrativo tradicional, del lenguaje explicativo; las palabras no ilustran, llevan y revelan un erotismo textual que exhibe la experiencia sexual femenina y el goce femenino.

En *Feminism and theatre*, Case ya había considerado las estructuras teatrales y falocéntricas de las obras que reflejan la sexualidad masculina. Aquí, la estructura cíclica

de los diálogos, las palabras que reaparecen como si dieran vueltas en círculos, la ausencia de ciertas palabras que permitirían que el significado culmine definitivamente, no permite alcanzar un punto paroxístico, y está estructural y textualmente separado de un goce masculino:

[A]lgunas críticas feministas han descrito la forma de la tragedia como una replicación de la experiencia sexual masculina. [...] La organización más amplia del argumento - complicación, crisis y resolución - también está vinculada a esta experiencia fálica. El enfoque central en las formas masculinas se denomina falocéntrico, reflejando la naturaleza de la fisiología sexual masculina. Una forma femenina podría encarnar su modo sexual, alineado con múltiples orgasmos, sin un enfoque dramático en la eyaculación o la necesidad de construir hacia un clímax único (Case, 1988, p. 129).

La relación entre textualidad y feminidad habita en los textos tardíos de Williams y abre un espacio de representación acosado por un deseo subversivo no gobernado por la ley lacaniana y patriarcal. El trabajo sobre el lenguaje que realiza Williams subraya la necesidad, tanto como forastero y como artista, de tomar el lenguaje y sacarlo de su vida cotidiana porque no puede hacer que sus personajes tardíos existan en un lenguaje lineal y racional. La originalidad formal y gráfica refuerza este nuevo lenguaje que le permite inventar un nuevo punto de vista. Estas consideraciones invitan al actor a salir de un imaginario normativo, masculino y patriarcal, para dar vida a estos textos; para encarnar a los personajes sin tratar de “explicarlos” como individuos, sino considerar su posmodernidad y la forma en que subvierten una verdad lineal y moderna.

La morfología textual, la forma cíclica y circular de hecho refleja una organización textual femenina que revierte la forma tradicional y masculina, y la valorización patriarcal y tradicional del realismo. La escritura ya no está sujeta a objetivos dramáticos, sino que se vuelve autónoma, ofreciendo gran libertad a los actores cuyo trabajo es interpretar dicho lenguaje. Los textos dan a los actores los medios para derrocar una norma cultural. Ensayar estos roles entonces requiere otro método de actuación no psicológico que reinterprete el comportamiento del personaje lejos de las mallas y el corsé de la perspectiva freudiana y lacaniana: una técnica que permita a los actores liberarse de un marco heteronormativo y patriarcal. La teoría feminista continúa su relación dialéctica con la práctica de una técnica alternativa en el aula de teatro que podría cambiar el modo tradicional de representación.

El trabajo tardío de Williams invita a nuevas actuaciones postlacanianas; los personajes se inventan lingüísticamente, fuera de la norma y como sujetos deseantes. A diferencia del lenguaje simbólico y discursivo del Padre, fálico y masculino, causal y racional, el lenguaje aquí refleja el imaginario entrópico y femenino, lo semiótico y lo irracional, donde la simultaneidad y multiplicidad de verdades, la ausencia de intriga lineal, la incompletitud del texto perforado alimentan tanto textos coherentes como caóticos y que intentan la renegociación de la verdad. Esta lectura y enfoque feministas sitúan la identidad en una relación y proceso inestables que llevan a repensar el proceso teatral de identificación como una práctica excesivamente subjetiva encerrada en un contexto heteronormativo.

## Conclusión

La dramaturgia de las últimas obras de Williams revierte una dramaturgia normativa que requiere, para representar los textos y la realidad que proponen, articular una nueva dramaturgia del cuerpo a través del gesto del actor, quien ahora debe lidiar con la realidad y la verdad de cuerpos grotescos y *queer*; cuerpos que están más allá de una lógica tradicional y realista. Los actores deben construir el personaje a partir de su cuerpo, ya que este plastifica la psique y la hace visual.

El imaginario alternativo, entrópico y femenino de los textos tardíos invita al actor a salir de un estilo de actuación normativo que contribuye al anclaje de códigos heteronormativos. Los personajes tardíos requieren una conciencia posmoderna y posdramática del actor que, en la renovación de su gesto, podrá encarnar su verdad "plástica". La necesidad de una técnica pos-Stanislavski se justifica aún más considerando la teoría *queer*. De hecho, si el género está, como propone Judith Butler, instalado a través de la repetición de actos, entonces el entrenamiento moderno del actor mantiene el género y la heterosexualidad como principios normativos. En este sentido, Rosemary Malague escribe en *An actress prepares: women and "the Method"*:

Lo que quizás sea único en una clase de actuación es que es un entorno en el que las lecciones sobre lo que los hombres y las mujeres 'deberían ser' - sobre cómo *deberían* comportarse- se repiten y refuerzan de manera tan explícita. ¿Dónde más se podría encontrar una encarnación tan completa y literal de la descripción a menudo citada de Judith Butler sobre el género como una '*repetición estilizada de actos*'? (Malague, 2012, p. 8).

El modelo del Método de identificación psicológica expresa un universalismo liberal y una identidad estadounidense normalizada que borra toda posibilidad de diferencia y silencia a los marginados y a los desviados. Aquí, mientras los actores encarnan físicamente un texto, representan la posibilidad de una concepción diferente de la identidad. Al inscribir la posibilidad de resignificar y perturbar las estructuras heterosexistas aceptadas durante mucho tiempo a través de la repetición, Butler abre una puerta a la posibilidad de resignificar a través de la repetición de textos y personajes subversivos:

La 'estructura' por la cual el falo significa el pene como su ocasión privilegiada existe solo a través de ser instituida y reiterada, y, por virtud de esa temporalización, es inestable y está abierta a la repetición subversiva. [...] promover un imaginario alternativo a un imaginario hegemónico y mostrar, a través de esa afirmación, las formas en que el imaginario hegemónico se constituye mediante la naturalización de una morfología heterosexual excluyente. En este sentido, es importante destacar que aquí se considera el falo lesbiano y no el pene. Porque lo que se necesita no es una nueva parte del cuerpo, por así decirlo, sino un desplazamiento del simbólico hegemónico de la diferencia sexual (heterosexista) y la liberación crítica de esquemas imaginarios alternativos para constituir sitios de placer erotógeno (Butler, 1993, p. 56-57).

La perspectiva de Butler invita a imaginar una nueva forma de representación que tendría su origen en la reiteración, la "repetición subversiva" de otra estructura. La morfología textual acompañada de la morfología "desviada" de los personajes crea una obra cuyo imaginario alternativo desplaza lo "simbólico hegemónico" y "heterosexista" y subvierte los patrones patriarcales al trivializar y naturalizar una realidad *queer*. Reiterar, es decir, para la actriz y el actor, repetir normas no hegemónicas permite considerarlo como una práctica de resignificación y rearticulación de lo simbólico. Los artistas, en la actuación, reencarnan y encarnan una nueva ley.

Los cuerpos "abyectos" e "ilegítimos" que desafían las normas se convierten así, para Williams, en el lugar de una posibilidad de actuación. El cuerpo-sujeto desestabiliza la noción freudiana del cuerpo como finito y se encarna en una construcción discursiva y performativa, con múltiples posibilidades, liberando la noción del cuerpo de la Ley. Al poner en juego cuerpos excluidos de la norma, Williams reintegra las "posibilidades en disputa"<sup>7</sup> frente a la norma heterosexual. La identidad, como forma de discurso, aquí se vuelve fluida y constantemente redefinida. Los textos legitiman los cuerpos *queer* en la medida en que resisten la fuerza de la normalización y la normatividad y engendran una

---

<sup>7</sup> Judith Butler, *Bodies that Matter*, 72.

resignificación *queer* de lo simbólico, transformando y desplazando sus condiciones normativas. Williams libera el cuerpo tanto de los personajes como de los actores que los interpretan de las restricciones del discurso lacaniano y reconstruye al individuo marginal como un sujeto universal; en sus textos, la subjetividade *queer*, tanto otra como extraña, representa outra realidade.

Los personajes tardíos requieren otra técnica, ya que Williams empodera a los actores a través de ellos para ir más allá de los principios de una cultura patriarcal y la desigualdad de género, permitiéndoles ensayar y construir personajes que abracen su identidad y sexualidade *queer*. En este sentido, los textos tardíos realizan la teoría feminista y *queer* y se inscriben como obras postlacanianas; la sexualidade y el deseo van más allá del marco tradicional y permiten, entre otras cosas, que el personaje femenino se realice como un “sujeto”. Ya no estamos tratando con situaciones psicológicas, sino con una dinámica que subvierte el orden patriarcal del deseo freudiano y la mirada masculina. La teoría de la “actuación plástica” (que es objeto de una tesis en curso) propone considerar al actor “plástico” como investido y desapegado, informado y psicológicamente desencarnado, y capaz de llevar y encarnar las obras y personajes tardíos de Williams.

### Referencias bibliográficas:

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.

Traducción enviada el 12 de julio de 2024

Traducción aprobada el 23 de septiembre de 2024



## “a vastidão deles me afoga”: Tennessee Williams e a Síndrome de Stendhal, 1928<sup>1</sup>

### “their vastness drowns me”: Tennessee Williams and the Stendhal Syndrome, 1928

John S. Bak<sup>2</sup>

Margarita Navarro Pérez<sup>3</sup>

Xênia Amaral Matos (tradução)<sup>4 5</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13956084

#### 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 – aqui se 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

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2505>. Acesso em: 15 out. 2024.

<sup>2</sup> John S. Bak, professor catedrático na Université de Lorraine na França, possui titulações pelas universidades de Illinois, Ball State e Sorbonne, em Paris. Entre seus muitos artigos sobre Tennessee Williams editados em livros, incluem-se *Tennessee Williams and Europe* (Rodopi, 2014) e *New selected essays: where I live* (New Directions, 2009). Também é o autor das monografias *Ernest Hemingway, Tennessee Williams, and queer masculinities* (Fairleigh Dickinson University Press, 2009) and *Tennessee Williams: a literary life* (Palgrave, 2013). E-mail: john.bak@univ-lorraine.fr.

<sup>3</sup> Margarita Navarro Pérez, que adquiriu seu PhD europeu na University of Murcia, é *Profesora Ayudante Doctor* na Universidad de Castilla-La Mancha, Espanha, e é membro do grupo de pesquisa *Didáctica de las Lenguas Extranjeras y Arte*. Sua pesquisa combina inovação em ensino de língua estrangeira, gênero, identidade e análise de mídias. Juntamente a suas variadas publicações acadêmicas, ela tem sido pesquisadora visitante na University of Sunderland (G.B.) e na Universidad Alberto Hurtado (Chile). E-mail: margarita.navarro@uclm.es.

<sup>4</sup> Pós-Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Paraná. E-mail: xenia.am.matos@gmail.com.

<sup>5</sup> Aproveita-se o espaço para agradecer a colaboração de Ranieri Mastroberardino (UFPR) nas traduções do italiano.

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.

### **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.

BIMBI. É chamada de Síndrome de Stendhal. [...]

Quando o grande escritor francês Marie-Henri Beyle – mais conhecido como Stendhal, claro – visitou igrejas e museus de Florença, os mesmos que visitaremos hoje, e ele observou que algumas pessoas, usualmente mulheres, mas nem sempre, ficavam superestimuladas por certas obras de arte – a Vênus de Botticelli, por exemplo, ou um jovem de Raffaello. Essas pessoas ficavam entorpecidas, tontas, às vezes, desmaiavam. Essa resposta físico-emocional à arte é chamada agora de Síndrome de Stendhal – quando a arte fala nos fala algo profundamente, mais do que possamos compreender.

– Terrence McNally (2004), *Full frontal nudity* [*Nudez completa frontal*]

Hoje, estudantes e pesquisadores de Tennessee Williams estão familiarizados com a história por trás das primeiras crises de *loucura* [um termo frequente de Williams] do dramaturgo. Ele estava desfrutando de uma versão estadunidense da *European Grand*

*Tour*<sup>6</sup> com seu avô no verão de 1928, quando uma série de três inexplicáveis traumas psíquicos convenceram-no de que ele estava ficando louco. Recordando os eventos, anos depois, em suas *Memórias* [no original, *Memoirs*], Williams descreveu a primeira afasia enquanto “andava sozinho por uma avenida em Paris”: “Abruptamente, ocorreu-me que o processo de pensar era terrivelmente um complexo misterioso da vida humana” (Williams, 2006a, p. 20). Um mês depois, durante uma visita à Catedral de São Pedro em Colônia, ele foi acometido por um segundo ataque de pânico, “o mais terrível, o mais próximo de uma crise psicótica” (Williams, 2006a, p. 20) que ele já tinha experimentado, quando, de repente, “uma coisa verdadeiramente fenomenal aconteceu: [...] a mão de nosso Senhor Jesus tocou minha cabeça com misericórdia e exorcizou a fobia que estava me levando à loucura” (Williams, 2006a, p. 21). Comoventemente, Williams jamais mencionou esse episódio durante a viagem, tampouco em suas muitas cartas destinadas à família e à namorada de 14 anos, Hazel Kramar; muito menos nos dez diários de viagem que ele escreveu no outono seguinte e publicou no jornal da escola do ensino secundário, o *U City Pep*. Entretanto, ele compôs um poema curto [cuja primeira publicação aparece nas *Memórias*] logo após experienciar o terceiro ataque de pânico em Amsterdã:

The strangers pass me on the street<sup>7</sup>  
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).<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Nota da tradutora: De acordo com a Enciclopédia Britânica, esta era uma tradicional viagem feita pelos jovens mais abastados através dos principais países da Europa a fim de lapidarem seu comportamento, educação e cultura. A prática, iniciada no século XVII, tinha como principais destinos a França, Itália e Inglaterra.

<sup>7</sup> Nota da tradutora: a versão traduzida do poema, aqui feita, segue uma linha *literal*, que não preserva rimas ou métrica. Por isso, foi colocada nesta nota, preservando o original no corpo de texto. Segue a tradução: “Os estranhos passavam por mim na rua/ em infinitas multidões, seus pés marchantes/ soavam igual nas minhas orelhas/ que entorpecem meus sentidos, acalmam meus medos. /Eu olhei em seus infinitos olhos/ Eu ouvi suas risadas e suas lágrimas/ a vastidão deles me afoga – meu quente pesar /gela como cinza caída na neve”.

<sup>8</sup> A versão deste poema, que difere um pouco da versão reproduzida nas *Memórias* e n’*Os poemas de Tennessee Williams*, foi publicada junto a outros dois poemas, *Cactos* e outro não intitulado, datados de 1938 e 1934 respectivamente. Aquele que Williams data erroneamente como “Amsterdã, Holanda, 1930” sugere que ele estava lembrando do poema de memória, pois o original, assim como os diários de viagem que ele manteve, estão desaparecidos atualmente.

Esses eventos de 1928 são amplamente aceitos nos estudos – e no teatro – de Williams como evidência de uma potencial doença mental nele que, eventualmente, é atribuída à irmã de Williams, Rose [diagnosticada com *dementia praecox* em 1937 e lobotomizada poucos anos depois], além de, potencialmente, ter afetado o irmão dele, Dakin, anos mais tarde.<sup>9</sup>

Contudo, ninguém questionou a recordação de Williams sobre sua fobia, apesar do hábito de longa data de ficcionalizar ou, até mesmo, exagerar sobre eventos relacionados à sua história pessoal. Uma vez que várias formas de *loucura* realmente ocorreram na família Williams-Dakin, houve pouco motivo para duvidar do autodiagnóstico de Williams; no entanto, este artigo sugere que Williams elevou o ataque de pânico à neurose somente após testemunhar sua irmã sucumbir à esquizofrenia aproximadamente uma década depois.<sup>10</sup> Real ou psicossomático, a paranoia que ele vivenciou foi parte e parcela de sua invasiva doença psíquica – ou “demônios azuis”, conforme Williams chamava seus “inimigos dentro de si” (Leverich, 1995, p. 174)<sup>11</sup> – ele sempre sentiu que isso o estava entristecendo, acreditando que apenas seu regime diário de escrita criativa mantinha

---

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, Leverich (1995, p. 176); Bak (2013, p. 16); O’Connor (1997, p. 3-5); e Spoto (1985, p. 303). Enquanto Dakin nunca foi clinicamente diagnosticado, semelhante à Rose, histórias circularam sobre seu comportamento incomum na velhice, o que incluía se vestir como Blache DuBois e fazer leituras dos trabalhos de seu irmão.

<sup>10</sup> Um ótimo exemplo de estudo sobre o diagnóstico de Rose como esquizofrenia, resultante de uma lobotomia pré-frontal bilateral [uma das primeiras feitas nos E.U.A.], está em Morton (2012). Morton, de fato, argumenta que Rose, potencialmente, sofreu de autismo não diagnosticado, isto é, não de “psicose”, mas sim de “uma combinação atípica de ligações neurológicas” (Morton, 2012, p. 8), uma má interpretação feita por aqueles que estavam à sua volta, incluindo os médicos.

<sup>11</sup> No seu diário privado de 7 de janeiro de 1940, Williams descreve estes “demônios azuis”, portanto:

[...] Sinto-me um tanto entorpecido devido aos demônios azuis do derrotismo, os quais quase sempre erguem suas carinhas feias em reação a algum período de triunfo ou euforia. Terei de vencê-los mais uma vez. Eles são um incômodo danado – o que é mais forte, minha vontade ou esses medos infundados? Devo montá-los como um ninho de cobras, pisoteá-los! (Williams, 2006b, p. 181).

Leverich escreve que os “demônios azuis” de Williams são uma “cisão psíquica” (Leverich, 1995, p. 341) em Williams, “uma fissura essencial em sua personalidade que o atormentaria e se manifestaria em padrões de comportamento contraditório ao longo dos anos vindouros”. Isso o dividiria não apenas contra si mesmo, mas muitas vezes contra aqueles mais próximos a ele, levando-o a caracterizar-se como ‘meio louco’” (Leverich, 1995, p. 174), e “as ansiedades decorrentes da autodúvida e da autoaversão” (Leverich, 1995, p. 301). Não está totalmente claro se os “demônios azuis” ou “tempestades interiores” de Williams (Leverich, 1995, p. 514) também implicam seus encontros com a loucura ou apenas seus ataques recorrentes de depressão mental clínica e dúvidas como escritor. Provavelmente, eles eram indistinguíveis de cada estado mental, como Leverich sugere: “[havia] sempre seus demônios azuis e sua ameaça de loucura” (Leverich, 1995, p. 590). Digno de nota aqui é o fato de que Williams usou pela primeira vez o termo genérico “demônios azuis” em seu diário de 31 de agosto de 1936 para descrever sua instabilidade mental, um ano antes do (mau) diagnóstico oficial de Rose. Ver também Leverich (1995, p. 608).

aqueles demônios sob controle. Seu medo de acabar como Rose o conduziu a um estado de forte excitação,<sup>12</sup> quando ele finalmente se submeteu ao tratamento psicanalítico com o Dr. Lawrence Kubi,<sup>13</sup> e atingiu o pico na década de 1960, quando seu irmão Dakin o internou na divisão psiquiátrica de Renard do Hospital de Barnes em St. Louis, onde ele ficou três longos meses e, por causa disso, nunca perdoou Dakin.<sup>14</sup>

Mesmo que o persistente abuso de álcool e drogas – aliado a uma considerável dose de hipocondria –, pudesse facilmente explicar sua necessidade de tratamento psiquiátrico nos anos 1950 e 1960, a mesma conclusão não pode ser aplicada para suas primeiras experiências visíveis com a doença psíquica na Europa. Apesar de tudo, ele tinha apenas 17 anos naquela época e, embora, possa ter *tentado* os medicamentos de seu avô a bordo do SS *Homeric* (pois eles teriam entrado em águas internacionais), ele contou à sua puritana mãe, Edwina, de forma a tranquilizá-la, que: “ele preferia nada a refrigerante de gengibre e Coca-Cola” (Williams, 2000, p. 15). Estimulantes artificiais podem, então, ser descartados como a fonte de sua não autonomia. Uma explicação mais racional pode ser a de que Williams, um sensível, influenciável, e jovem escritor romântico ansioso para alcançar tudo o que aquela viagem pela Europa podia oferecer, sugere que ele teve um lapso do que a Dr.<sup>a</sup> Graziella Magherini descreveu como Síndrome de Stendhal.

Dr.<sup>a</sup> Magherini, a então Líder da Psiquiatria no *Santa Maria Nuova Hospital* em Florença, diagnosticou a síndrome de 1979 a 1986 após observar os pacientes – todos eles turistas – que experienciaram vários sintomas de tontura, sudorese, taquicardia, alucinações, síncope e, até mesmo, despersonalização após ver os trabalhos de arte dos muitos museus de Florença. A premissa de seu grupo de trabalho era que a apreciação minuciosa de certas obras de arte provocaria em indivíduos predispostos um trauma neurológico que arrancava “eventos profundos da realidade psíquica [reprimida]” de seus inconscientes e provocava uma crise de “autoconhecimento”.<sup>15</sup> Essas *crises de pânico*, a Dr.<sup>a</sup>

---

<sup>12</sup> Nota da tradutora: A palavra utilizada no original é *fever pitch*, termo que expressa um estado de forte agitação e emoção. No contexto apresentado, é possível associar o episódio ao estado de mania, condição psicológica em que o indivíduo sofre com uma excessiva euforia, às vezes acatisia, embora o termo em inglês não tenha sido *mania*.

<sup>13</sup> Para extensas discussões sobre Williams, doenças mentais e psicanálise, ver Lahr (2015, p. 346-75); e Paller (2000, p. 37-55).

<sup>14</sup> Como forma de punição, ele deixou a Dakin apenas \$25,000 de seus milhões como desejo final de testamento.

<sup>15</sup> “L’osservazione dei singoli casi 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” [“A observação dos casos particulares permitiu verificar que, no decorrer das crises, ganham vida eventos profundos da realidade psíquica. E a viagem torna-se também uma ocasião para o autoconhecimento”] (Centro Studi Auxologici, 2022).



Magherini explicou durante uma entrevista recente, eram causadas não somente “pelo impacto de uma grande obra-prima”, mas também, por “Viajar, sim!” (Magherini, 2020).<sup>16</sup> Se as experiências da Dr.<sup>a</sup> Magherini com o transtorno estão centralizadas em Florença, as vivências com o problema têm sido identificadas em turistas durante a visita em outras cidades notáveis pelas suas arquiteturas impressionantes, sítios históricos ou museus de arte, como Paris, Jerusalém, Veneza, o Vaticano, Istambul, até mesmo a Índia e Meca.<sup>17</sup>

Enquanto Williams pode realmente ter tido batalhas reais com transtornos psicológicos mais tarde em sua vida, é provável que aqui, no verão de 1928, ele tenha experienciado os efeitos de consumir muita arte e história rapidamente, assuntos que ele tinha lido apenas na escola ou por conta própria; mas que, até então, ele nunca tinha confrontado na realidade e num ritmo frenético, típico do hábito dos estadunidenses em *consumir* a Europa, uma cidade, um museu e um monumento por vez. Dessa forma, o objetivo deste artigo não é diagnosticar Williams em nenhuma forma médica, porém, sim, questionar diagnósticos passados, incluindo o dele próprio, sobre sua predisposição a transtornos psicológicos – em suma, desafiar o determinismo biográfico aceito, circunscrito na vida de Williams, para o qual muitas mãos, incluindo a dele própria, contribuíram para isso ao longo dos anos. Ao lidar com experiências de outros viajantes, os quais foram medicamente diagnosticados com a Síndrome de Stendhal, eu argumento que, retroativamente, Williams identificou de forma errônea os ataques de ansiedade na Europa, como uma prova de uma doença mental invasiva, apenas depois de testemunhar sua irmã ser internada. Simplificando, alguma coisa *tinha* afetado Williams naquele verão, assim como ocorreu e ainda ocorre com muitos viajantes exaustos, mas ele não tinha consciência cognitiva [e médica] no momento para compreender plenamente os gatilhos e

<sup>16</sup> “Stendhal Syndrome: EHU entrevista dos estudantes com a Prof. Graziella Magherini,” 7’28”.

<sup>17</sup> Para uma extensa revisão da pesquisa a partir de perspectivas neuroestéticas e neurofisiológicas sobre a Síndrome de Stendhal ou diagnósticos equivalentes em outras cidades além de Florença, ver Síndrome de Stendhal em Datta (2017, p. 66-68). Ver também Síndrome de Jerusalém em Bar-El *et al.* (2000, p. 86-90) e Síndrome de Stendhal em Palacios-Sánchez *et al.* (2018, p. 121). O *sitcom* animado *Os Simpsons* parodiou a Síndrome de Jerusalém no episódio 16 da 21ª temporada, intitulado *A maior história de todos os tempos*. Homer entra na Igreja do Santo Sepulcro, onde Ned encontra Homer dormindo no santuário do túmulo. “É que esses passeios são muito cansativos”, diz Homer. “Você está com *jetleg*. Você está andando o dia todo”. Mais tarde, Homer experimenta uma falsa epifania no deserto, onde acredita ser o novo “Messias”. A sua “psicose” é posteriormente atribuída aos poderes esmagadores da cidade sobre certos viajantes:

Dr. Hibbert: Marge, temo que seu marido tenha o que é conhecido como Síndrome de Jerusalém.

Lisa: Ah, sim. Síndrome de Jerusalém. Um delírio ou psicose de natureza religiosa durante uma visita a Jerusalém.

Bart: Você já percebeu que papai sempre pega as doenças sobre as quais escrevem na revista de bordo?

os tratamentos, satisfazendo a si mesmo, primeiramente, com a explicação religiosa e, depois, com a neuroestética. Embora uma leitura radicalmente alternativa à condição amplamente aceita de Williams tenha óbvias implicações nos estudos de teatro, também há um impacto maior na escrita sobre viagens em geral, oferecendo motivo para reler escritores cujos relatos de viagem, ao longo do último século ou mais, tenham documentado ataques afásicos ou breves experiências com a *loucura*, que são prontamente desconsideradas como experiências místicas com o sublime.

### “processo de pensamento”: a crise de fobia parisiense de Tom Williams

A primeira viagem de Tennessee Williams para a Europa tem sido amplamente documentada, assim eu não pretendo detalhá-la aqui, a salvo do que é essencial para essa nova pesquisa e relevante para a autodiagnose dele.<sup>18</sup> Não obstante, certos elementos detalhados em suas cartas daquela viagem são importantes de serem expostos para melhor situar o contexto dos ataques de ansiedade de Williams por causa da Síndrome de Stendhal.

**Figura 1** - Tom [Tennessee] Williams de ceroulas a bordo do S. S. Homeric, 7(?) de julho 1928



Fonte: Harry Ransom Center, University of Texas em Austin.

<sup>18</sup> Para uma cobertura extensa da viagem europeia de Williams durante o verão de 1928, ver Williams (2000, p. 11-21). Ver especialmente cartas de 5 e 10 de agosto de 1928, onde fala de Montreux, Sorrento, Milão e principalmente Colônia, já que não aparecem entre suas peças de viagem. Veja também Williams (2006a, p. 19-23); Leverich (1995, p. 88-96); Bak (2013, p. 10-17); Bak (2014); Bak (2021).

Williams e seu avô, o Reverendo Walter E. Dakin, acompanhados por diversos membros da paróquia do pastor de St. George em Clarksdale, Mississippi, embarcaram em Nova Iorque em 6 de julho de 1928.<sup>19</sup> Williams e o avô tinham chegado à cidade de Nova Iorque alguns dias antes, aparentemente para encontrar um amigo da família de Dakin, um colega da rede de hotéis Biltmore, mas também para aproveitar os prazeres que a cidade tinha para oferecer. Numa carta, datada de 2 de julho, Williams já confessava estar “morto de cansaço” das “*expectativas perfeitamente deslumbrantes* da estadia [deles] de quatro dias em Nova Iorque” (Williams, 2000, p. 11, grifos dos autores). Mesmo antes de chegar à Europa, então, Williams foi exposto às sensações visuais, aurais, olfativas e gustativas de uma cidade que, eventualmente, ele consumiria em uma boa porção de sua vida. A programação deles era cheia – assim como era a maioria dessas *Grand Tours* estadunidenses – e não há dúvidas de que o jovem Tom já tinha experienciado os primeiros efeitos do que depois o conduziria ao primeiro ataque da Síndrome de Stendhal. Conforme ele acrescenta numa carta para casa,

Amanhã de manhã, vovô e eu teremos o nosso café da manhã servido no nosso quarto. Ao meio dia, encontraremos Senhorita Watson e [vamos] visitar sua magnífica propriedade de campo. À tardinha, iremos à apresentação do musical *The show boat* [O barco do amor]. O resto do nosso programa é não fazer nada. Exceto que nós iremos assistir à Grande Ópera *Os três mosqueteiros* terça-feira à noite. [...] Amanhã de manhã, vovô e eu faremos um pequeno passeio [*sic*] por nossa conta - nas principais avenidas, nos ônibus, etc. Enquanto isso, *os saís de cheiro forte não conseguem me manter acordado* (Williams, 2000, p. 11, grifos nossos).

O “passeio” deles os conduziu para “a velha St. Paul e também à antiga antiga Trindade – Wall Street e o Battery<sup>20</sup>” (Dakin, 1928)<sup>21</sup>, e, ao anoitecer, eles foram “ao Teatro Ziegfeld para assistir à versão original do Barco do amor (1927)” (Williams, 2000, p. 12, notas de fim).

A vida no cruzeiro, poucos dias depois, ofereceu um pouco de tempo para descanso. Em outra carta, datada do dia 13 de julho, desta vez endereçada a toda família, Williams escreve sobre a viagem transatlântica:

---

<sup>19</sup> Informação de uma conversa pessoal com Karen Kohlhaas, especialista nos primeiros anos de Williams crescendo no Mississippi: a viagem incluiu, além de vários paroquianos de St. George em Clarksdale, uma mãe e um filho da família Abbey na congregação do condado de Tallahatchie do Rev. Dakin, e possivelmente outros de diferentes partes do Mississippi. Gostaria de agradecer a Karen por ter lido uma versão inicial deste artigo e por oferecer seus *insights* inestimáveis.

<sup>20</sup> Nota da tradutora: Parque na cidade de Nova Iorque.

<sup>21</sup> Carta de Dakin em papel de carta do The Biltmore, 3 de julho 1928.

Agora, estamos nos aproximando da costa Britânica e, claro, que nós antecipamos a primeira visão da Europa com grande satisfação. Eu começo a entender como Colombo se sentiu quando avistou as *West Indies*<sup>22</sup> [...] A última noite foi o *primeiro pôr do sol sem nuvens e foi grandiosamente belo. Todo céu ocidental e o mar pareciam como se estivessem com raios de chamas. Depois, as nuvens, que sempre subiam em grande número da água e de onde o sol afundava, assumiram uma esplêndida coloração. Há algumas noites, vimos as luzes do norte que pareciam luzes que riscavam o céu* (Williams, 2000, p. 14, grifos nossos).

A prosa adornada de Williams aqui pode ser compreendida como uma tentativa juvenil de expressar seu encontro sublime, combinando todas estas novas experiências de viagem pelo mundo com as dos poetas do Romantismo, especialmente Keats, a quem ele passou a admirar. A versão da viagem pelo Reverendo Dakin é menos romantizada [e menos Romântica], no mínimo em termos das incríveis visões do barco, embora, ainda assim, frenéticas. Em carta à esposa, Rosina, datada de 11 de julho, ele dá mais detalhes prosaicos, incluindo os valores dos *tickets* das apresentações da Broadway *O barco do amor e Rosalie*, bem como o que eles comeram em cada manhã nos cafés a bordo do navio: “Eu jogo cartas e ando e falo: Tom toca piano, dança e parece ter um bom momento. [...] Tom teve o melhor divertimento de sua vida em Nova Iorque” (Dakin, 1928).<sup>23</sup>

Embarcando em Southampton, então, o grupo viajou diretamente para Paris, chegando numa quinta-feira à tarde, no dia 12 de julho de 1928. Além disso, “fazendo praticamente tudo que há para fazer” (Williams, 2000, p. 16) em Paris, incluindo uma apressada visita ao Louvre, eles visitaram os arredores. Eles foram ao *château* de campo de Napoleão, Malmaison, na Rueil-Malmaison. Em Versalhes, o “perfeito país das maravilhas [...] com tal conexão histórica-romântica”. Eles ficaram na “sacada em que Marie Antoinette corajosamente enfrentou a multidão”, admiraram todos os tetos “cobertos por ricas pinturas”, caminharam pelo “corredor de espelhos, com resplandecentes lustres e janelas abertas para as belas paisagens dos jardins”, e, até mesmo, viram a “mesa” em que o Tratado de Paris que terminou a Primeira Guerra Mundial foi “assinado” (Williams, 2000, p. 16-17).

Williams acrescenta que, “entretanto, a parte mais bela disso são os bosques dos arredores. Eles ultrapassam a beleza natural de qualquer mata que eu já vi” (Williams, 2000, p. 17). Para este itinerário, Reverendo Dakin menciona em uma carta à Rosina, datada de 17 de julho, que eles contemplaram “a paisagem que Millet pintou em *Angelus*”,

<sup>22</sup> Nota da tradutora: Atual região do Golfo do México e Caribe.

<sup>23</sup> Carta em papel de carta da *White Star Line*.

andaram “sobre os campos de batalha” do vale Marne; visitaram “o Cemitério Americano” no Bosque de Belleau; e viram “a gloriosa Catedral” em Rheims, a que “os alemães tentaram arruinar – destruíram muito” (Dakin, 1928, grifos do autor).<sup>24</sup>

Dito isso, além do entusiasmo de Nova Iorque e da viagem transatlântica das semanas anteriores, não é surpresa que Williams estivesse prestes para sua primeira crise de fobia, ocorrida em Paris. Nas suas *Memórias*, meio século depois, ele relembra como isso aconteceu:

Começou quando eu estava andando sozinho por uma avenida em Paris. Tentarei descrever um pouco, pois isso tem significado na *minha constituição psicológica*. Abruptamente, ocorreu-me que aquele processo de pensamento era um mistério complexo terrível da vida humana. Eu me senti andando cada vez mais rápido, como se estivesse tentando ultrapassar essa ideia. Já estava se tornando uma fobia. À medida que eu andava mais rápido, eu comecei a suar e meu coração começou a acelerar, assim que cheguei ao Hotel Rochambeau, onde nosso grupo estava hospedado; eu fiquei tal como os destroços um menino trêmulo encharcado de suor (Williams, 2006a, p. 20, grifos nossos).

Todos esses sintomas somáticos, da sua sudorese e taquicardia ao seu senso de despersonalização, são consistentes com a Síndrome de Stendhal, como veremos adiante. Nesse ponto, também vale a pena destacar que a viagem deles pela Europa foi concluída apenas em um terço.

O ritmo da viagem adiantou alguns dias, a não ser pelos dias de longos passeios entre as maiores cidades que eles visitaram. Eles nunca ficaram tanto tempo num lugar como em Paris. De Paris, eles viajaram para o sul da França: Marselha, Monte Carlo e Nice. De lá, eles continuaram para Roma, Nápoles, Pompeia e, ao longo da Costa de Amalfi, para Sorrento. Depois, eles retornaram para o norte de Florença, Veneza, Milão, Montreux, Interlaken, Colônia, Amsterdã e, finalmente, Londres e Stratford-upon-Avon. Mais tarde, em julho, por exemplo, fizeram uma parada em Pompeia, uma visita que Williams lembrou no seu relato de viagem, *As ruínas de Pompeia*, composto de notas que ele registrou em “pequenos diários” (Williams, 2000, p. 22), que ele manteve consigo durante todo o verão:

Eles seguiram pelo labirinto quente e branco das ruínas de Pompeia. *Eles sofrem agonias*, mas nenhum deles voltará. Pois fazer isso seria uma aceitação vergonhosa de que o corpo triunfa sobre a mente.

Sobre essas condições descritas – numa quente tarde de agosto [*sic*] – uma

---

<sup>24</sup> Carta, em papel de carta do Hotel Rochambeau.

extensiva visita em Pompeia é *um tormento físico*. [...] O passeio em Pompeia concede uma esplêndida imagem da vida entre os antigos romanos. Também oferece *uma quase insuportável avaliação física*. Uma vez que um heroico membro expressou isso, você sente, no fim da tarde, como se você devesse ser incluído entre as ruínas de Pompeia. (Williams, 2009, p. 231, grifos nossos).

Fadiga e o calor extremo do sul da Itália estavam afetando Williams obviamente, uma vez que ele repetiu três vezes, no excerto, expressões que evidenciam a exaustão física. Williams está aparentemente projetando essa fadiga sobre os outros em seu grupo de viagem, entretanto, poucos deles, como seu avô, eram de idade avançada:

Um dos espetáculos mais lamentáveis já vistos é o de um grupo de estadunidenses visitando Pompeia durante o agradável mês de agosto. *Eles* cambaleiam pelas ruínas esbranquiçadas e desgastadas, como pessoas perdidas no árido deserto. [...] *Eles* se arrastam cansados pelas encostas íngremes abaixo de um sol escaldante. *Eles* se inclinam sobre as paredes quentes sem fôlego (Williams, 2009, p. 230, grifos nossos).

Ainda, a mudança rara e repentina do pronome coletivo em primeira pessoa *nós*<sup>25</sup> usado em, aparentemente, todos os seus dez diários de viagem, para pronome coletivo em terceira pessoa *eles*<sup>26</sup> demonstra a perspectiva universal de Williams sobre as experiências inquietantes de uma viagem ao exterior; particularmente os estadunidenses, os quais, com suas comodidades habituais [ele está incluído], consomem uma cultura um dia de cada vez mais do que adentram nela [assim como ele faria mais tarde quando retorna à Itália por um período maior]. Observando e participando desse “mais lamentável” espetáculo de estadunidenses “visitando Pompeia durante o agradável mês de agosto” (Williams, 2009, p. 230), Williams é tanto abertamente crítico quanto autodepreciativo, bem como mostra os primeiros sinais de cansaço na viagem.

E, à medida que os dias passavam desde a saída deles, a escrita de cartas se tornou menos frequente, reduzindo-se a uma série de cartões-postais curtos e truncados. Em 26 de julho, por exemplo, Reverendo Dakin escreveu à Rosina de Sorrento: “Recém finalizei 5 horas de carro ao redor da baía de Nápoles. Gostei de Roma, Nice e Monte Carlo. O azul do Mar Mediterrâneo parece o desse car[tão]<sup>27</sup> - um maravilhoso cenário” (Dakin, 1928).<sup>28</sup> Em 30 de julho, ele escreveu a sua filha Edwina, “Recebi sua carta enquanto estava em

<sup>25</sup> Nota da tradutora: Em inglês: *we*.

<sup>26</sup> Nota da tradutora: Em inglês: *they*.

<sup>27</sup> Nota da tradutora: Nesta tradução, tentou-se manter a forma truncada da escrita e/ou incompleta das palavras tal qual no original.

<sup>28</sup> Cartão postal de Sorrento.



Roma. Todos nós bem;<sup>29</sup> incrível viagem. Florença é onde estamos agora. Fique bem. W.E.D” (Dakin, 1928, grifos do autor).<sup>30</sup> Três dias depois, ele enviou outro cartão a Edwina, desta vez de Veneza, onde eles fizeram “um passeio de gôndola sob a inspiração da lua cheia”, bem como pela “Galeria de Arte esta manhã, a igreja de São Marcos e o Palácio Ducal esta tarde. O Lido hoje à noite.” (Dakin, 1928).<sup>31</sup>

Em 5 de agosto, o Reverendo Dakin informou a Rosina que eles viram a *Última ceia* na “bela Milão” antes de partir para a Suíça, onde eles “Viram a geleira e a neve dos Alpes” (Dakin, 1928).<sup>32</sup> Dito isso, a distância que eles viajaram de Marselha a Interlaken passando por todas as cidades italianas visitadas somaram em torno de 2.575 Km<sup>33</sup> – uma estimativa baseada nas rodovias atuais e na infraestrutura das ferrovias – e tudo isso em apenas duas semanas. É muito surpreendente que Williams tenha sobrevivido àquele ritmo, muito menos o seu avô de 70 anos.

Provavelmente, Williams não aguentou tão bem. Ele era um eterno romântico, conforme suas cartas e incontáveis poemas escritos nesse tempo mostram. Mesmo os seus dez diários de viagem feitos para o jornal de sua escola secundária indicam um detalhamento fantástico e exótico a sua total absorção pelas artes, mitos, lendas e eventos históricos que vieram a definir a Europa nos últimos séculos.<sup>34</sup>

Mais importante, porém, é o fato que Williams era um homem jovem de frágil constituição. Quando tinha 5 anos, ele contraiu difteria, que quase o matou, e, depois, nefrite, da qual ele teve de reaprender a andar. Conforme Lyle Lerverich percebe sobre essas primeiras doenças, “As sementes de sua hipocondria de toda uma vida tinham sido semeadas” (Leverich, 1995, p. 43). Primeiro acamado, e depois confinado numa casa por dois anos, Williams ficou fisicamente, bem como psicologicamente, condicionado por um tipo de experiência traumática que a Dr.<sup>a</sup> Graziella Magherini mais tarde diagnosticaria como sendo Síndrome de Stendhal.

---

<sup>29</sup> Nota da tradutora: Nesta tradução, tentou-se manter a forma truncada da escrita e/ou incompleta das palavras tal qual no original.

<sup>30</sup> Cartão postal de Florença.

<sup>31</sup> Cartão postal de Veneza.

<sup>32</sup> Cartão postal de Milão.

<sup>33</sup> No original: 1.600 milhas.

<sup>34</sup> Estes dez relatos de viagem foram reproduzidos na íntegra em Williams (2000, p. 224–236). Para uma análise detalhada deles, ver Bak (2014, p. 10–16); e Bak (2021, p. 59–64).

**Figura 2** – Roma, Monumento Nacional a Vittorio Emanuele II.  
Tom em frente à tumba de um Soldado Desconhecido, 23? de julho de 1928.



Fonte: Harry Ransom Center, University of Texas em Austin.

### **“absorvido em contemplar a beleza sublime”: ataques de pânico e a Síndrome de Stendhal**

Em seu artigo para o *New York Times* do dia 6 de novembro de 1988, intitulado “Ficando aos pedaços por causa de obras de arte” [*“Going to pieces over masterpieces”*], Louis Inturrisi inclui em seu parágrafo inicial, “Com a Síndrome de Stendhal, muitas grandes obras de arte podem tornar um viajante doente pela arte” (Inturrisi, 1988, p. 43). O artigo foi baseado na então futura publicação da Dr.<sup>a</sup> Magherini sobre as descobertas de turistas em Florença que acabaram na ala psiquiátrica, ao longo dos anos, com sintomas surpreendentemente similares: tontura, palpitação no coração, ataques de pânico e outras manifestações psicossomáticas e patológicas. Isso “ataca principalmente os turistas solteiros do tipo sensível e impressionável” (Inturrisi, 1988, p. 43). Coincidentemente, Inturrisi estava perfeitamente descrevendo o jovem Tom Williams durante as suas

experiências europeias traumáticas:

As vítimas são sobrecarregadas por um grande número de lugares, os quais elas pensam que deveriam visitar, por meio do excesso de informações derramadas neles pelos guias de turismo e pelos guias de viagem impressos, além da urgência em correr de uma obra de arte para outra.

O estado de pânico resulta do confronto do turista frente ao excesso de arte e de história em um curto período de tempo, somada à frustração produzida pela impossibilidade de ver tudo em uma só visita.

Alguns entram em crise diante de pinturas famosas ou ficam maravilhados quando confrontados com lugares, como Pompeia, ou esculturas, como a Pietà, sobre as quais eles leram na escola e, finalmente, vivenciam como realidade (Inturrisi, 1988, p. 43).

A síndrome ganhou o nome do escritor francês Stendhal, que, em 22 de janeiro de 1817, descreveu em seu jornal um ataque de pânico que sofreu durante uma intensa visita à Basílica de Santa Cruz, em Florença:

Antes de ontem, enquanto eu descia por Florença pelos cumes do Apenino, meu coração estava pulando dentro de mim. Que excitação absolutamente infantil! [...]

À medida que os minutos passavam, então, essas memórias se aglomeravam e se debatiam umas contra as outras dentro de minha alma, e logo eu me encontrei incapaz de pensar racionalmente, mas me entreguei à doce turbulência da fantasia, semelhante à presença de um objeto amado.

[...] A maré de emoções que rebentou sobre mim fluiu tão profundamente que *difícilmente poderia ser distinguida do temor religioso* (Stendhal, 1959, p. 300-301, grifos nossos).<sup>35</sup>

Uma semelhança impressionante é vista entre a linguagem extasiada e adornada de Stendhal em seu diário e a linguagem de Williams em seus *pequenos diários*, os quais ele reescreveu em dez diários de viagem. Mesmo o *temor religioso* de Stendhal é ecoado posteriormente nas *Memórias* de Williams sobre como “[o] Senhor Jesus tocou minha cabeça com misericórdia” (Williams, 2006a, p. 21) e o libertou do ataque de pânico em Colônia. A similaridade é puramente coincidência, entretanto, ou psicologicamente determinista, conforme a Dr<sup>a</sup>. Magherini discutiria mais tarde, uma vez que Williams não leu nenhum escrito de Stendhal nessa época, e, talvez, só o encontraria mais tarde enquanto estudava francês na Harcourt Brown na Universidade de Washington de 1936-37; nem o pânico ocorreu em Florença, apesar de ele ter estado lá.

Todavia, Stendhal estava apenas começando a cair num transe de experiência sublime. Ele convence o Frade de abrir a capela para ele para poder contemplar os afrescos

<sup>35</sup> Para experiência similar sobre a qual Proust fala, ver Teive, Munhoz e Cardoso (2014, p. 296-298). E para Dostoiévski, ver Amâncio (2005, p. 1099-1103).

de Volterrano. Uma vez lá, Stendhal sucumbiu a um ataque de ansiedade:

[...] eu sofri, por meio da Sibila de Volterrano, a mais profunda experiência de êxtase que, tão logo eu estava atento, eu encontrei pela arte da pintura. Minha alma, afetada pela noção de estar em Florença e pela proximidade daqueles grandes homens cujos túmulos eu tinha recém visto, estava em estado de transe já. [...] Eu tinha alcançado aquele grau supremo de sensibilidade onde as *sugestões divinas* da arte emergem com a sensualidade apaixonada da emoção. À medida que eu emergia do pórtico da *Santa Cruz*, eu fui tomado por uma forte palpitação do coração [...] (Stendhal, 1959, p. 302, grifos do autor).

Conforme Terry-Fritsch escreve sobre essa passagem, as “sensações nervosas” de Stendhal em mente e corpo “eram vestígios da experiência estética de êxtase dele [...], onde a mistura de sensibilidade e sensualidade permitiam um tipo de conhecimento que era tanto sublime quanto perigoso” (Terry-Fritsch, 2020, p. 21). Ainda relativamente jovem e nem tão explícito como Stendhal é aqui, Tom Williams não poderia ter processado ainda seu ataque em tais termos neuroestéticos. Embora ele consiga compor um pequeno poema sobre *estranhos passando por sobre mim na rua*, um esforço criativo significativo ao qual eu retornarei depois.

*La Síndrome di Stendhal* [1989] [*A síndrome de Stendhal*] detalha as observações médicas da Dr.<sup>a</sup> Magherini de 106 casos na ala psiquiátrica do Hospital Santa Maria Nuova, no centro de Florença, por aproximadamente uma década. Uma analista freudiana por formação, Dr.<sup>a</sup> Magherini elaborou diversas teorias psicoanalíticas para diagnosticar os seus pacientes, incluindo sobre o verdadeiro *self* e o falso *self* de Donald Winnicott; sobre o *conflito estético* e a *compreensão da beleza* de Meltzer/Meg Harris Williams; e sobre o *pensamento emocional* e a *mudança catastrófica* implicada na experiência do conhecimento de Wilfred Bion. Segundo ela escreve:

Muitos de nossos pacientes são pessoas afetadas pela beleza, mas um grande número deles é selvagemmente arrancado dela, encontrando refúgio na doença da impossibilidade de tolerar a relação apaixonada com o objeto estético, o qual fascina pelas suas qualidades formais, mas que produz dor por meio dos enigmas que gera e pelos dilemas que propõe (Magherini, 1989, p. 8).<sup>36</sup>

<sup>36</sup> “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” [Muitos de nossos pacientes são pessoas afetadas pela beleza, mas em grande parte deles selvagemmente são retirados dela, refugiados na enfermidade, pela impossibilidade de tolerar a relação apaixonada com o objeto estético, que fascina com suas qualidades formais, porém que produz pelos enigmas que geram e pelos dilemas que planta] (Magherini, 1989, p. 8).

Ela classificou os pacientes em três categorias distintas: Tipo 1: Pacientes com sintomas predominantemente psicóticos, representando 70 dos 106 casos; Tipo 2: Pacientes com sintomas predominantemente afetivos, dos quais haviam 31; Tipo 3: Pacientes cujos sintomas predominantes são expressões somáticas de ansiedade (por ex.: ataques de pânico), os quais eram apenas 5. Considerando o Tipo 1 de pacientes, apenas 38% tinham histórico psiquiátrico prévio, enquanto 53% do Tipo 2 reportaram alguma sensação de despersonalização do tipo que Williams experimentou em Paris, Colônia e Amsterdã. O perfil psicológico dos pacientes Tipo 2 também proximamente alinha-se com o tipo de Williams: pessoas solteiras que eram relativamente jovens, sensíveis, impressionáveis e viajando sozinhas ou em grupos, bem como foram confrontadas pelo vislumbre de grandiosas obras de arte. Entretanto, a descrição de Williams nas *Memórias*, anotada anteriormente, sugere que ele estava próximo do Tipo 3. Possivelmente, a passagem de tempo entre 1928 experienciada e a lembrança impressa de 1975 explicaria a diferença da classificação dele aqui, ao menos em termos de grau do trauma psicológico de Williams e da dissonância cognitiva dele.<sup>37</sup>

Baseado em seus registros sobre o tratamento desses pacientes, Dr.<sup>a</sup> Magherini inferiu que aquela desordem tinha um início imprevisível e inexplicável. Os sintomas duravam aproximadamente de dois a oito dias, descadeados por sintomas neuropsiquiátricos [distúrbios de pensamento] em 66%, desordens afetivas em 29% e sintomas de desautonomia [ansiedade com ataques de pânico] em apenas 5% dos pacientes dela. No estudo bilíngue dela, “*Mi sono innamorato di una statua.*” *Oltre la sindrome di Stendhal / “I’ve fallen in love with a statue”: beyond the Stendhal Syndrome*<sup>38</sup> (Magherini, 2007), Dr.<sup>a</sup> Magherini complementa: “Uma constante emerge: a crise de identidade e, portanto, de coesão do *Self* decorrente da conciliação da história pessoal, da

<sup>37</sup> O suporte para esta ideia também pode ser encontrado numa recordação sobre a qual Williams escreve nas suas *Memórias* a bordo do S. S. Homeric na sua viagem à Europa, onde um dos passageiros alude à homossexualidade latente de Williams:

O capitão De Voe não gostou que eu passasse tanto tempo com o professor de dança. Certa noite, nós três estávamos sentados numa mesinha no bar do navio, perto do final da viagem, quando o capitão De Voe olhou para mim e disse ao prof. de dança, “você sabe o futuro dele, não?”  
(Williams, 2006a, p. 17).

Uma vez que Williams recapitulou essa memória meio século depois, sugere que ele sabia o bastante sobre sua homossexualidade, conseguindo decodificar a alusão do Capitão de Voe, ou, simplesmente, criou essa memória conscientemente ou não para o livro.

<sup>38</sup> Nota da tradutora: “*Mi sono innamorato di una statua.*” *Oltre la sindrome di Stendhal / Eu me apaixonei por uma estátua: além da Síndrome de Stendhal.*

viagem e do impacto da arte” (Magherini, 2007, p. 170).<sup>39</sup>

Anos depois, em 2019, em uma entrevista de 2019 com a Dr.<sup>a</sup> Magherini, ela disse que “Pacientes demonstram problemas que todos nós temos internamente, mesmo que nós não estejamos atentos a eles de forma tão explícita, isso é muito relevante. Também é importante sublinhar a conexão entre arte e psique e o quão significativa isso é para conhecer traços do passado”(Magherini, 2020).<sup>40</sup> “Assim, uma vez que eles chegam à Florença”, ela continua, “todos eles estavam demonstrando sintomas, enquanto andavam pela cidade ou enquanto estavam na igreja ou no museu, no transporte público ou numa ponte. Estes eram sintomas psíquicos, às vezes, disfarçados em manifestações físicas, como por exemplo palpitações” (Magherini, 2020):<sup>41</sup>

Estes problemas eram nada mais do que ataques de pânico causados pelo impacto psicológico de uma grandiosa obra de arte e pela viagem. Sim, viajar! Porque a manifestação de uma crise psíquica não é conectada a um só fator, mas a muitos. Os mais importantes são a sensibilidade, a estrutura da nossa personalidade, os fatores como a viagem em si que privam você das suas coordenadas diárias e conforto, e, finalmente, o encontro com um grandioso trabalho de arte (Magherini, 2020).<sup>42</sup>

Quando pressionada pelos entrevistadores sobre as razões por trás dos ataques de pânico, ela respondeu: “Inicialmente, todos nós pensamos que isso fosse uma ‘doença histórica’, causada pela concentração de um grande número de lugares históricos em Florença” (Magherini, 2020),<sup>43</sup> época em que ela lembrou ter lido sobre a doença de Stendhal no diário de viagem dele.

Após cunhar a Síndrome de Stendhal, as ideias da Dr.<sup>a</sup> Magherini avançaram sobre o estudo inicial de 1989, e prolongaram-se em “*Mi sono innamorato di una statua*” [Caí de amores por uma estátua], o que demandou uma infinidade de reações. Muito da pesquisa e dos casos clínicos estudados têm procurado tanto confirmar o diagnóstico da Dr.<sup>a</sup> Magherini, quanto qualificá-lo como sendo parte de um fenômeno psicopatológico muito

---

<sup>39</sup> A título de exemplo, ela cita vários: “As crises iam desde ataques de pânico com desconforto físico, então passando pelo medo de desmaiar, sufocar, morrer ou enlouquecer, além de vertigens e/ou taquicardias [...]” (Magherini, 2007, p. 169); “Franz, um cavalheiro bávaro impecável e bastante rígido, foi atingido [pelo pânico] diante do *Bacco Adolescente* de Caravaggio” (Magherini, 2007, p. 173); ou “Benoît, um estudante universitário francês, diante de *Davi*, sentiu o ataque de uma sensação muito forte que era ‘insuportável’ e quase um ataque de pânico. ‘Não entendo o que aconteceu comigo, algo incompreensível. Esta obra de arte cria um campo magnético de espaço contaminado [...]’” (Magherini, 2007, p. 283).

<sup>40</sup> EHU entrevista dos estudantes com a Prof.<sup>a</sup> Graziella Magherini, 4’25”.

<sup>41</sup> EHU entrevista dos estudantes com a Prof.<sup>a</sup> Graziella Magherini, 7’8”, all sic.

<sup>42</sup> EHU entrevista dos estudantes com a Prof.<sup>a</sup> Graziella Magherini, 7’28”.

<sup>43</sup> EHU entrevista dos estudantes com a Prof.<sup>a</sup> Graziella Magherini, 7’28”.



mais amplo. Por exemplo, Harold P. Blum exaltou as “magistrais contribuições” (Blum, 2017, p. 1) dela; e Timothy Nicholson *et al.* confirmaram as conclusões dela em um estudo de caso de 2009, o qual envolveu um estudante de Artes de 22 anos, também artista criativo, que “desenvolveu uma psicose paranoica transitória quando estava numa viagem cultural em Florença [...]” (Nicholson *et al.*, 2009). Edson José Amâncio aplicou a teoria às crises epilépticas de Fiódor Dostoiévski durante algumas de suas viagens “enquanto contemplava algumas obras de arte, particularmente enquanto via a obra-prima de Hans Holbein, *Cristo morto*, durante uma visita ao museu em Basileia [*sic*]”, concluindo que as “emoções exacerbadas, um tipo de êxtase e falta de realidade, contemplação estática e mal-estar físico” de Dostoiévski eram “altamente sugestivas” quanto aos seus ataques causados pela Síndrome de Stendhal (Amâncio, 2005, p. 1099, 1103). Teive *et al.* encontraram resultados similares quando aplicaram a teoria a Marcel Proust, “particularmente, a ocorrência da Síndrome de Stendhal e a síncope quando ele, bem como uma das personagens dele de *Em busca do tempo perdido*, veem a *Vista de Delft*, de Vermeer, durante uma visita a um museu” e, logo depois, experienciam “mal-estar, tontura, taquicardia e perda súbita e transitória de consciência” (Teive *et al.*, 2014, p. 296, 298). Viagem ao exterior, a qual inclui visitas inevitáveis a numerosos museus, galerias de arte e locais históricos, criam uma tempestade perfeita para que a Síndrome de Stendhal ocorra.

Em 2010, Angel L. Guerrero, Antonio Barceló Rosseló e David Ezpeleta expandiram o estudo de amostra da Dr.<sup>a</sup> Magherini para um “grupo homogêneo de viajantes” e outros artistas que tinham “experienciado doenças emocionais durante as viagens deles através da história” - incluindo os amigos de vida de Williams, Paul e Jane Bowles. Eles concluíram que “nenhum ataque de pânico ou desordens do pensamento foram identificadas”, embora eles tenham admitido que o estudo, no entanto, “complementa modestamente a informação limitada atualmente disponível sobre a natureza e os fatores desencadeantes” sobre a Síndrome de Stendhal (Guerrero *et al.*, 2010, p. 349, 355). Mais recentemente, em 2017, Swarna Datta propôs “elucidar a significância clínica” da Síndrome de Stendhal, apresentando “uma revisão das pesquisas existentes”, resumindo “o espaço para o exame multiparadigmático desse fenômeno comportamental”, e enfatizando “a relevância da neuroestética como uma abordagem promissora para o estudo [...]” (Datta, 2017, p. 66, 71). Em suma, a literatura médica, psiquiátrica e

nerológica sobre ou conectada à Síndrome de Stendhal é vasta, com a maioria dos pesquisadores concordando que a combinação de viagens ao exterior e superexposição à arte e a marcos históricos podem afetar pessoas com predisposição para sentimentos de pânico, histeria ou despersonalização.

A teoria tem provocado um debate maior entre os teóricos da psicologia e praticantes da relação de percepção da beleza/viagem ao exterior e crises (psico)somáticas. Por exemplo, Giuseppe Galetta desenvolveu “um *Algoritmo Estético* capaz de identificar o *compartilhamento de Beleza* requerido para ativar o prazer estético por meio da introdução específica de elementos *responsivos* em obras de arte com o objetivo de prever, bem como predeterminar as reações dos observadores” incluindo a Síndrome de Stendhal (Galetta, 2014, p. 248). Enquanto a pesquisa demonstrou que “contemplar a arte estimula o hemisfério direito e o córtex pré-frontal do cérebro” (Galetta, 2014, p. 251), Galetta acredita que

os elementos compositivos acima [descritos] são capazes de induzir comportamentos estéticos precisos, influenciando as escolhas e direcionando as preferências estéticas dos espectadores para algumas obras de arte em vez de outras, ativando, assim, o reconhecimento da Beleza e do Prazer Estético nos observadores. Acreditamos até que, se tais elementos estivessem presentes todos juntos em um contexto de exibição específico, e fossem mostrados a indivíduos predispostos neurofisiologicamente, eles poderiam ser capazes de causar um choque perceptivo ou *colapso estético* no observador, conhecido como *Síndrome de Stendhal* (Galetta, 2014, p. 251, grifos do autor).

Assim, o mesmo mecanismo que dispara o prazer estético inicial em alguns observadores produz um trauma somático em outros, bem como “pode ser previsto ou ainda premeditado” (Galetta, 2014, p. 251). No caso de Williams, a “precognição estética” que Galetta descreve pode ter acometido não somente as suas crises de fobias na Europa, mas sobretudo o poema que resultou disso, tal qual veremos posteriormente.

Também relacionado a vários avanços ou testes da teoria da Dr.<sup>a</sup> Magherini são os estudos sobre a psicopatologia do turismo. Ana Moreno-Lobato, José Manuel Hernández-Mogollón, Barbara Sofía Pasaco-Gonzalez e Elide Di-Clemente, por exemplo, oferecem uma extensiva pesquisa de literatura sobre a relação entre turismo e emoção, que “abrange o estudo das contribuições psicológicas aplicadas no campo do *marketing* turístico por meio da análise das diferentes variáveis e conceitos utilizados na produção científica... a análise da aplicabilidade de diferentes teorias psicológicas no *marketing* turístico para a

avaliação de emoções” (Moreno-Lobato *et al.*, 2021, p. 168). Igualmente notável é a coleção editada de David Picard e Michael Robinson (2016), *Emoção em movimento: turismo, afeto e transformação*, a qual mostra que Dr.<sup>a</sup> Magherini não estava errada em suas avaliações empíricas que as conduziram à formulação da Síndrome de Stendhal, mas mostra que a condição somática que ela descreve teve uma história muito mais extensa e complexa do que suas dezenas de pacientes em Florença podem explicar. “Emoções são necessárias e, de muitas maneiras, inevitáveis, para se relacionar com o mundo”, Robinson escreve na introdução, intitulada “O turista emocional”:

Relembrar a Síndrome de Stendhal, de forma útil, aponta para a ideia de que o poder para o envolvimento emocional não pode residir no objeto em si, porém, no drama e no romance do encontro com ele. Se Henri-Marie Beyle (dando a Stendhal o seu nome verdadeiro) realmente quase desmaiou ao se expor à arte em Florença é, em grande parte, irrelevante, mas a história tem persistido e conseguiu infiltrar na nossa consciência coletiva ostensivamente europeia. O mito de que existe algo no mundo que é a personificação de toda a beleza ou pureza conhecida é uma ideia persuasiva (além de, possivelmente, universal) semelhante às histórias sobre o Velo de Ouro, da mitologia grega, ou do Santo Graal, da cultura cristã. A ideia de que objetos, eventos, lugares e pessoas estão no mundo, bem como que podem gerar reações significativas e viscerais, as quais confirmam e transcendem a nossa própria humanidade, é poderoso e persistente (Robinson, 2016, p. 22, 29).<sup>44</sup>

Em suma, qualquer turista que viaja para uma terra distante o faz tão precisamente para explorar aquela arte, cultura e beleza natural, além de, portanto, estar predisposto a respostas emocionais, talvez, não em um grau de disautonomia, mas as possibilidades para tal ataque são, no entanto, universais e predeterminadas.

O fato em si deve persuadir pesquisadores de escrita de viagem a reexaminar e, potencialmente, recalibrar, os vários exemplos de encontros traumáticos com o sublime de autores Românticos ou Modernos, viajando pela Europa ou por climas estrangeiros semelhantes; como Gérard de Nerval em *Journey to the Orient* [*Jornada ao Oriente*] [1851], Arthur Symons em *Cities* [*Cidades*] [1903] e em *Cities in Italy* [*Cidades na Itália*] [1907]; Henry Adams em *Mont Saint Michel and Chartres* [*Monte São Miguel e Chartes*] [1904], ou ainda, V. S. Naipaul's *Beyond belief* [*Além da compreensão*][1998],<sup>45</sup> para nomear alguns. Escrevendo do Palácio do Kremlin, em Moscou, por exemplo, Symons nota que

<sup>44</sup> Ver também Robinson (2012).

<sup>45</sup> Nota da tradutora: Aqui se preferiu deixar os nomes em inglês citados pelos autores a fim de não confundir com diferentes títulos de traduções já publicadas.

Estar num destes quartos quentes e multicoloridos é como estar fechado no coração de uma grande tulipa. Apenas pensamentos fantásticos e bárbaros poderiam reinar aqui; a vida vivida aqui poderia ser apenas irreal, como se as teias do cérebro de alguém tivessem sido externalizadas, arqueando-se acima da cabeça e drapeando as quatro paredes com um tecido de um material do qual os sonhos são feitos. [...] O cérebro, levado a si mesmo por essas perplexidades sombrias que o aprisionam, só poderia se encontrar em um tipo de tolice tirânica, talvez, em loucura propriamente dita (Symons, 1902, p. 172-173).

E especificamente sobre Florença, Symons adiciona,

Galerias de quadros em palácios afastam o que é amável nas ruas, nas margens do rio, nas pontes; embora, na verdade, a arte das pontes, o aspecto que veio deste lado do rio, são próximos de tudo o que Florença tem criado na pintura e no mármore daquelas galerias. Se nós pudéssemos suportar tamanha pressão contínua e tanta beleza para ser admirada, nenhuma cidade seria tão boa para viver quanto Florença, mas os olhos não têm descanso, eles estão preocupados, dentro ou fora de casa, essa prevalência de coisas raras se torna quase uma opressão (Symons, 1907, p. 134).

Embora não de maneira dramática, como Stendhal ou Williams, ambas as referências de Symons revelam uma experiência similar. Conforme Charles Forsdick escreve em *Travel writing in French [Escrita de viagem em francês]*, “[a] Literatura de viagem providenciou um *frame* particular apto para a escrita Romântica, com a viagem permitindo focar nas particularidades individuais dos viajantes, muitas vezes sujeitos à condição ansiogênica do mal-estar existencial associado com desilusão e melancolia, conhecido como *mal du siècle [mal do século]*” (Forsdick, 2019, p. 241-242).<sup>46</sup> Este “*mal*” pode ser reexaminado à luz da Síndrome de Stendhal.

Dito tudo, a Síndrome de Stendhal tem sido confirmada como um diagnóstico válido, mas se isso explica um tipo específico de trauma [psico]somático único para Florença, ou permanece como um tipo singular de neologismo – ou *branding*, se preferir – para uma disfunção automática coletiva que já foi identificada e concedida vários nomes ao longo dos anos, resta ser determinado. Apesar de haver certos pessimistas ou depreciadores no campo médico, os quais acham que a teoria da Dr.<sup>a</sup> Magherini é derivada da teoria de Edmund Burke ou, ainda, da teoria de Longinus sobre o sublime (na melhor das hipóteses), da psicologia popular não científica (na pior das hipóteses),<sup>47</sup> a

<sup>46</sup> Ver também William Merrill Decker (2009, p. 127-144).

<sup>47</sup> Apesar da ampla aparição médica e em periódicos psiquiátricos, a Síndrome de Stendhal não aparece no DSM-5 (*Diagnostic and statistical manual of mental disorders/Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*), publicado pela American Psychiatric Association (Associação Americana Psiquiátrica), um sinal

popularidade da Síndrome de Stendhal é inegável.

Ela até tem encontrado tração na comunidade artística. Além disso, para a coleção teatral de Terrence McNally *Stendhal Syndrome* [*Síndrome de Stendhal*], que contém a peça *Full frontal nudity* [*Nudez frontal completa*], citada na epígrafe, pode-se citar o *thriller* policial de Dario Argento de 1996, *La Sindrome di Stendhal* [*A síndrome de Stendhal*], bem como os últimos romances de Isabelle Miller *Le Syndrome de Stendhal* (2003) [*A síndrome de Stendhal*] e *Stendhal Syndrome* (2020) [*Síndrome de Stendhal*], e uma *graphic novel*, *Le Syndrome de Stendhal* (2017) [*A síndrome de Stendhal*], de Aurélie Herrou, apenas para nomear alguns.

**“tão leve quanto um floco de neve”: a segunda e a terceira pinceladas de Williams com a “loucura” em Colônia e Amsterdã**

**Figura 3** – Cartão Postal de Colônia enviado pelo Rev. Dakin. 13 de agosto de 1928



Fonte: Harry Ransom Center, University of Texas em Austin.

No início de agosto de 1928, o grupo de viagem do Rev. Dakin deixou a Itália e rumou em direção às montanhas, onde o cenário era novamente de tirar o fôlego, contudo o clima mais frio pouco aliviou a tensão que a viagem estava causando em Williams. Conforme o que ele escreveu à mãe, em 5 de agosto, de Montreux, “Eu realmente desejo que nossa viagem possa ser prolongada por, no mínimo, uma semana. *Porém, nossa agenda é implacável* – nós temos de sair às seis da manhã todo dia” (Williams, 2000, p. 18, grifos nossos). No momento em que eles chegaram a Colônia, tendo apenas acabado de usufruir de uma viagem de barco pelo Reno saindo de Interlaken, Williams admitiu a ela que ele estava “quase morto por causa da nossa longa viagem”: “Eu posso com dificuldade manter meus olhos abertos. Uma vez que nós temos muitos passeios turísticos amanhã de

---

de que isso ainda está para ser reconhecido e legitimado como uma desordem psicológica.



manhã, imagino que seja melhor eu me deitar naquela boa cama, no andar de cima, com a colcha grossa de penas” (Williams, 2000, p. 21, grifos do autor). Comoventemente, as cartas de Williams revelam sua fadiga extrema, não somente física, mas também seus sentidos estavam saturados naquele momento. Foi durante essa *visitação* na manhã seguinte que, provavelmente, eles estiveram na Catedral Gótica de Colônia em que Williams experienciou o segundo ataque de pânico [ou o clímax de algum ataque estendido que começou em Paris três semanas antes<sup>48</sup>], sobre o qual ele escreve pela primeira vez nas *Memórias*:

Ao menos um mês da viagem estava envolvido para mim por esta fobia sobre os processos de pensamento, e a fobia cresceu e cresceu até eu pensar que estava enlouquecendo por causa disso.

Nós aproveitamos um belo passeio pelo sinuoso Rio Reno, de uma cidade do Norte da Prússia até a cidade de Colônia.

Em ambos os lados do nosso barco fluvial de convés aberto havia colinas densamente arborizadas de um verde profundo e, em muitas delas, havia castelos medievais com torres. Percebi tudo isso, mesmo que estivesse ficando louco.

A principal atração turística de Colônia era a antiga catedral, a mais bela catedral que vi em toda minha vida. Era Gótica, claro, e para uma catedral na Prússia, era notavelmente delicada e lírica em seu *design*.

Minha fobia sobre o processo de pensamento tinha atingido o seu clímax.

Nós entramos na catedral, o interior dela era inundado com belas luzes coloridas que vinham através de grandes vidros manchados das janelas.

Sem ar, em pânico, eu me ajoelhei para rezar.

Eu permaneci ajoelhado e rezando após a festa acabar.

Depois, uma coisa verdadeiramente fenomenal ocorreu.

Deixe-me dizer que eu não sou predisposto a acreditar em milagres ou em superstições. Porém, o que ocorreu foi um milagre de natureza religiosa e garanto-lhe que não quero a santidade quando lhe conto sobre isso. Foi como se uma mão impalpável tivesse sido colocada sobre minha cabeça e, no momento desse toque, a fobia foi dissipada tão levemente quanto um floco de neve, embora pesasse sobre minha cabeça como um bloco de ferro quebra-crânio.

Aos dezessete anos, eu não tinha mais dúvidas que a mão de nosso Senhor Jesus tinha tocado minha cabeça com misericórdia e exorcizado-me daquela fobia que estava me levando à loucura (Williams, 2006a, p. 20-21).

---

<sup>48</sup> Não é claro quantos ataques de pânico Williams teve enquanto viajava pela Europa, e o fato de ele registrá-los oficialmente apenas cinquenta anos depois do fato não é um indício de confiança. Na citação que se segue nas suas *Memórias*, ele sugere que teve apenas uma longa crise que se acumulou durante mais de um mês e culminou em Colônia, com uma pequena repetição em Amsterdã. Isso sugeriria que ele sofreu apenas dois ataques. E, no entanto, nas três semanas entre a sua estada em Paris e a sua chegada a Colônia, há muitas provas nas cartas e nos diários de viagem de que ele estava de bom humor no sul da França, em toda a Itália e na Suíça. Para mim, essas crises foram momentos intensos que duraram de vários minutos a talvez uma hora, e não ataques de pânico e palpitações que duraram três semanas. Indiscutivelmente, Williams poderia ter sofrido vários pequenos ataques quase todos os dias, que finalmente atingiram seu pico em Colônia, como ele sugere em suas *Memórias*. Ou ele poderia ter vivenciado essencialmente três momentos-chave da Síndrome de Stendhal.



O Cristianismo certamente influenciou a autoidentificação de Williams ao longo da primeira metade da sua vida, bem como evidências de seus santos e símbolos apimentam quase todas as suas primeiras obras dramáticas. O fato de ele viajar com a congregação de seu avô, sem dúvida, também teve um impacto em seu raciocínio espiritual por trás do súbito adiamento do ataque de pânico.

Conscientemente ou não, Williams chega a admitir para si mesmo nas *Memórias* que, talvez, o ímpeto por trás do ataque tenha sido tanto por sua “fobia sobre processos de pensamento” quanto sua saciedade cultural, artística e sensual. Segundo ele continua sua lembrança,

Durante cerca de uma semana depois disso, estive maravilhosamente bem e pela primeira vez comecei a desfrutar da minha primeira viagem à Europa. *Eu ainda achava a caminhada interminável pelas galerias de arte, interessantes apenas por alguns momentos, de vez em quando, e, terrivelmente, cansativa, fisicamente, no resto do tempo.*

Mas a fobia do ‘processo de pensamento’ foi completamente exorcizada por cerca de uma semana e o cansaço físico começou a desaparecer com isso (Williams, 2006a, p. 21, grifos nossos).

Dr.<sup>a</sup> Magherini escreve explicitamente que o pânico, as palpitações e as tonturas, não coincidentemente sinais que Williams havia experimentado, só são neutralizados quando o paciente reduz o estresse e a fadiga ligados às viagens frenéticas, além do consumo de arte e beleza. A normalidade é restaurada quando uma rotina familiar é novamente estabelecida. Até certo ponto, os poucos dias de viagem até os Países Baixos proporcionaram que o descanso necessário, contudo, assim que chegaram a Amsterdã e passearam incessantemente pelas galerias de arte da cidade, a fobia de Williams voltou.

Não há menção nas cartas existentes ou nos cartões-postais, muito menos nas *Memórias*, sobre o que, precisamente, ele visitou em Amsterdã, tampouco o que desencadeou o terceiro e último ataque; além de ter participado do evento equestre dos *Jogos Olímpicos de Verão*:

Era a competição equestre que nosso grupo participou e foi nesse evento equino no qual minha fobia teve uma breve e pequena reprise.

Tendo pensado que [fui] exorcizado de forma permanente pelo ‘milagre’ na catedral de Colônia, fiquei terrivelmente perturbado pela sua recorrência recente, mesmo que relativamente menor.

Naquela noite, saí sozinho nas ruas de Amsterdã e, naquele momento, um segundo ‘milagre’ aconteceu para que o terror fosse embora. Ocorreu por meio da composição de um pequeno poema. Não era um bom poema, exceto talvez pelas duas últimas linhas, mas me permita citá-lo, pois ele vem facilmente à minha memória (Williams, 2006a, p. 22).

A composição do poema produziu o mesmo efeito em Williams que a “impalpável mão” de Cristo fizera uma semana antes em Colônia, e Williams percebe – de novo, talvez em retrospectiva – que o único caminho para manter a *loucura* invasora longe era de qualquer forma orar – algo que ele não estava predisposto a fazer na sua vida anos mais tarde – ou escrever:

Aquele pequeno verso com o seu reconhecimento de ser um entre muitos da minha espécie – um reconhecimento importantíssimo, talvez, o mais importante de todos, pelo menos na busca pelo equilíbrio da mente – esse reconhecimento de ser um membro de uma humanidade múltipla com as suas múltiplas necessidades, problemas e emoções, não uma criatura única, mas uma, apenas uma entre a multidão de seus semelhantes, sim, suspeito que seja o reconhecimento mais importante que todos nós devemos alcançar agora, em todas as circunstâncias, mas especialmente nas do presente. O momento de reconhecimento de que a minha existência e o meu destino poderiam dissolver-se tão leve como as cinzas caídas numa grande queda de neve restaurou-me, de uma forma bastante diferente, a experiência na catedral de Colônia. *E me pergunto se não foi uma continuação dessa experiência, um avanço dela: primeiro, o toque da mão mística na cabeça só e angustiada, e, depois, a gentil lição ou demonstração de que a cabeça, apesar da crise climática que continha, ainda era uma única cabeça numa rua repleta de muitas outras* (Williams, 2006a, p. 22, grifo nosso).

É ali, meio século depois, que Williams articula não somente sua obsessão por escrever [isso o manteve são por toda a vida], mas também igualando sua escrita com a apoteose religiosa. Digno de nota é o fato de que, depois do ataque de pânico enquanto visitava Florença, Stendhal encontrou inclusive alívio imediato no pensamento religioso e na arte, aqui sobre a poesia de Ugo Foscolo:

Sentei-me num dos bancos que delineiam a *piazza di Santa Croce*; na minha carteira descobri os seguintes versos de Ugo Foscolo, que reli agora com grande prazer; não consegui encontrar nenhum defeito em tal poesia; eu precisava desesperadamente ouvir a voz de um amigo que compartilhasse da minha emoção [...] (Stendhal, 1959, p. 302, 304, grifos do autor).

Stendhal, como Julien Bogousslavsky e Gil Assal informam-nos, estava mais interessado em psiquiatria do que em medicina somática, bem como entendeu “bobamente” – tal como Williams com os “demônios azuis” dele – como uma fonte de energia criativa (Bogousslavsky; Assal, 2010, p. 132).

O artigo de Galetta de 2014 na *Universal Journal of Psychology* posiciona que a neuroestética repousa no coração do conceito individual de beleza e que, além disso, qualquer resposta visceral à obra de arte, como aquelas consumidas *en masse*, durante uma

viagem ao estrangeiro, podem ser baseadas na história individual de padrão estético, o que ele chama de “Algoritmo Estético”: “A repetição constante de preferências estéticas relacionadas aos mesmos elementos composicionais presentes nas obras de arte permitiu prever as escolhas estéticas subsequentes dos espectadores em relação a obras de arte ainda não publicadas” (Galetta, 2014, p. 248). Uma hipótese ousada por si só, o “Algoritmo Estético” revela a resposta neurofisiológica do indivíduo à arte, identificando o “Prazer Estético” dessa pessoa:

É possível identificar características composicionais de uma obra que sejam capazes de ativar as áreas cerebrais responsáveis pelo reconhecimento da Beleza, induzindo ao Prazer Estético nos espectadores? Talvez todos nós sejamos movidos por uma forma *específica de determinismo estético* quando admiramos e apreciamos uma obra de arte? Se conseguíssemos prever as preferências estéticas do público em relação a uma obra de arte, talvez poderíamos falar de *Precognição Estética*? (Galetta, 2014, p. 248, grifos do autor).

Se a “percepção da Beleza e o Prazer Estético” de um espectador são “pré-determinados por características visuais específicas das obras de arte”, também se pode estudar as respostas disautonômicas *passadas* dessa pessoa em relação à obra de arte e, subsequentemente, diagnosticar precognição estética dele ou dela. No caso de Williams, tal como no de Stendhal, a sua mudança em ver a intervenção divina como uma forma de compreender a sua libertação do ataque somático para a produção criativa é mais uma previsão da sua carreira predisposta como escritor do que uma evidência da sua doença mental latente. Em outras palavras, ao compor seu poema em seu diário de viagem, Williams associa o ato literário como um meio de conter a loucura, quando na verdade era mais uma resposta neuroestética ao seu confronto psicossomático com a beleza provocado precisamente pelas suas viagens.

A experiência final, pela qual Williams passa, é mais parecida, então, com a composição de Stephen Dedalus de sua villanela<sup>49</sup> em *Retrato de um artista quando jovem* [1916], de James Joyce, do que com uma imposição de mãos. Em Joyce, uma epifania religiosa é secundária a uma estética. Após o capítulo cinco do *Retrato*, por exemplo, Stephen acorda de um sonho, e sua epifania marca o alvorecer da criação, pois o poema começa a tomar forma: “Ah! No ventre virgem da imaginação o verbo se fez carne” (Joyce, 2000, p. 182-183). A arte torna-se divina, ou melhor, a divindade gera arte. Estêvão já não

---

<sup>49</sup> Nota da tradutora: Forma poética de 19 linhas também chamada de *Villanesque*. Possui cinco tercetos, os quais são seguidos por um quarteto.

precisa da Igreja e da sua doxologia para o purificar, porque a poesia o torna puro em espírito. Nas páginas seguintes, ocorre uma história da composição do poema, na verdade o nascimento da alma, e para Stephen é uma experiência religiosa em si. No poema de Williams, em comparação, o dístico final “a vastidão deles me afoga – Minha dor quente/esfria como cinza caída na neve” marca o fim de sua própria epifania, que ele (mal) entendeu durante a maior parte de sua vida como sendo um significado de que a criatividade evitará doenças mentais, quando, em vez disso, a criatividade era o produto inevitável da sua precognição estética ao confrontar a beleza em todo o seu esplendor horrível e magnífico – em suma, a Síndrome de Stendhal.

Williams, claro, não se deparou com esta ideia *apenas* em 1972, quando compunha as *Memórias*. Ele havia escrito o poema em 1928 e disse, muitas vezes, desde então, que escrever diariamente o impedia de enlouquecer, como sua irmã. Talvez, a explicação mais científica, e, até médica, para o esfriamento da sua “aflição quente” tenha sido a trégua entre Colônia e Amsterdã, tal como a Dr.<sup>a</sup> Magherini descreveria meio século depois. Williams sentiu-se descansado, física e artisticamente, tanto que nem ele, nem seu avô mencionaram nada em suas cartas para casa sobre suas contínuas aventuras turísticas. O Rev. Dakin, por exemplo, resume as suas últimas duas semanas em algumas frases curtas num postal enviado à sua esposa, datado de 10 de agosto: “Estou escrevendo no barco que navega pelo Reno. A Alemanha é ótima. Isso é muito lindo e vamos de Colônia à Holanda para os Jogos Olímpicos. Navegarei da Inglaterra, em 18 de agosto, para Nova Iorque, chegando em 26 de agosto – depois para St. Louis” (Dakin, 1928). Curiosamente, o reverendo deixa de fora inteiramente a viagem a Londres, incluindo a visita planejada a Stratford-upon-Avon e Croydon, onde desfrutariam de um breve voo sobre a cidade de Londres nos primeiros anos da aviação comercial. Williams escreve sobre a excursão aérea num dos seus pequenos ensaios de viagem, *Voo sobre Londres*, mas também enumera, mais uma vez, os muitos monumentos visitados e os tesouros artísticos admirados: “Temos a emoção de reconhecer os museus que visitamos, a Catedral, a Abadia, as Casas do Parlamento, os parques e, até mesmo, o hotel onde nos hospedamos” (Williams, 2000, p. 227). Turismo rápido<sup>50</sup> *à la carte*.

---

<sup>50</sup> No original, *Fast tourism*. Destaca-se que há um jogo linguístico que retoma os sentidos de *fast food/fast fashion* [comida rápida/moda rápida], algo rápido de demanda comercial.

## Considerações finais

O que Williams experimentou na Europa no verão de 1928 só assumiu o termo autodiagnosticado de loucura depois que ele viu sua irmã sucumbir à *dementia praecox* em 1937.<sup>51</sup> Até então, Williams considerava isso um fenômeno espiritual, o que não é surpreendente dada a relação de sua família com a igreja. Mas, assim que começou a reconhecer o comportamento inconstante da sua irmã como o pródromo da sua esquizofrenia, Williams pensou que a demência o perseguia nos recônditos escuros do seu cérebro; e o único antídoto que tinha contra ela, o que a sua irmã não tinha, era a escrita. A história da sua apoplexia europeia só foi publicada muito mais tarde em sua vida, todavia, e, nessa altura, ele já a tinha recordado em termos sensacionalistas, sem dúvida, com um ou dois toques dos acessórios ficcionais que regularmente inseria nos seus escritos autobiográficos para um efeito dramático. A “mão de nosso Senhor Jesus” pode realmente ter “tocado a cabeça [dele] com misericórdia” e “exorcizado a fobia que [o] estava levando à loucura”, como ele menciona em suas *Memórias*. Ou ele pode ter acabado de perceber que o fim da turnê estava próximo e, com ele, um retorno à normalidade de sua rotina diária frenética, mesmo que mais tarde ele tenha passado a desprezar essa normalidade.

Eu não desejo disputar o fato de que uma doença mental representou uma ameaça concreta mais tarde na sua vida. Eu quero sugerir, no entanto, que uma explicação mais científica existe em relação ao fenômeno espiritual que ele diz ter passado em Colônia em 1928. É provável que o jovem e impressionável Williams – um romântico de coração que recém tinha “caído de amor por longas distâncias”, conforme o homônimo dele, Tom Wingfield, faria em *The glass menagerie*<sup>52</sup> [*O zoológico de vidro*] (Williams, 1971, p. 145) –

<sup>51</sup> Rose Williams, é claro, não teve um colapso mental repentino. Foi um processo lento que levou vários anos, e Williams testemunhou a maior parte dele. Mas ela começou a mostrar sinais claros de demência em 1936, como observa Leverich: “Na verdade, ela estava mentalmente doente, mas ninguém queria enfrentar isso – ninguém na família, nem Tom, nem seu médico, e muito menos Rose, ela mesma” (Leverich, 1995, p. 173). Foi nessa mesma época que Tennessee Williams começou a associar sua exaustão nervosa à ideia de seus ‘demônios azuis’: “Mas como Tom descobriria, os ‘demônios azuis’ estavam fora de seu controle. Eles haviam se agarrado a ele e apareceriam e reapareceriam novamente em seus diários e devaneios. [...] Agora ele estava assolado pelo medo da loucura invasora, com a miséria da repressão sexual que ainda sofria aos vinte e cinco anos” (Leverich, 1995, p. 174-175). Leverich acrescenta como nota final: “Os dicionários médicos relacionam os sinistros ‘demônios azuis’ com o ‘blues’ [tristeza/melancolia], um nome comum que tende a menosprezar períodos dolorosos de depressão mental clínica, muitas vezes acompanhados por doenças psicossomáticas e aparições observadas durante o *delirium tremens* [sintomas graves da abstinência do álcool]” (Leverich, 1995, p. 608).

<sup>52</sup> Nota da tradutora: Também é conhecida como: *Algemas de cristal* e *À margem da vida*. Cabe-se destacar que em uma tradução possível e mais literal, em português é *A coleção de animais de vidro* ou ainda *A coleção de animais selvagens de vidro*, as quais conservam um sentido próximo do original *The glass menagerie*. *Menagerie*, em inglês, significa uma coleção de animais selvagens que pode ser pessoal ou

estava simplesmente experimentando uma exaustão nervosa aguda, oprimido pelo passo acelerado da viagem de seu avô, onde todos os dias Williams era exposto a mais um fenômeno histórico, cultural, artístico ou natural.<sup>53</sup> É, portanto, inteiramente, plausível que o que ele vivenciou tenha sido mais um ataque da inicial Síndrome de Stendhal do que ataques malignos de loucura, tendo em mente que ele acabara de passar por Florença, onde a Síndrome foi identificada pela primeira vez de forma médica.

Williams teria de esperar 20 anos antes de retornar à Europa, e as experiências de 1948 eram mais assombrosas do que antes.<sup>54</sup> “Europa?”, ele escreve no seu caderno privado para Janeiro de 1948, reagindo aos passos primários dele e de seu avô, “Eu ainda não organizei minhas impressões” (Williams, 2006b, p. 469). Não demorou muito, entretanto, para ele pôr aquelas impressões no papel. Num fragmento de manuscrito não publicado e sem data, intitulado *Tourists* [Turistas] [ca. 1949–50], provavelmente um esboço anterior ao ensaio *A writer’s quest for a Parnassus* [Uma procura do escritor a um Parnaso], publicado no *New York Times*, em 1950, Williams dá algumas de suas impressões sobre viajar pela Europa num grupo de turismo:

---

pública (ver: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/menagerie>), não possuindo uma palavra em língua vernácula que expresse a ideia, sendo desdobrada, portanto, em duas ou mais, a depender do tradutor. As traduções oficiais citadas trazem uma interpretação dos tradutores sobre o texto e não uma aproximação das ideias expostas em língua estrangeira. A prática não é errada e é feita, principalmente, quando não se tem um termo equivalente na língua em português/outras línguas.

<sup>53</sup> Em março de 1935, às vésperas de seu vigésimo quarto aniversário, Williams sofreu um ataque de pânico enquanto andava de bonde em St. Louis e foi internado no hospital St. Luke por quase uma semana. Acreditando que ele tinha acabado de sofrer um ataque cardíaco, o médico de Williams diagnosticou-o como “sofrendo de exaustão total e baixo peso” e prescreveu “repouso completo” (Leverich, 1995, p. 148). Quase um ano depois, Williams sofreu outro ataque, sobre o qual escreve em um caderno de 19 de março de 1936: “Ah meu Deus, que exaustão feliz! Não me sentia assim desde aquela noite em Colônia ou Amsterdã – quando as multidões nas ruas eram como neve fresca até às cinzas do meu “ai” [interjeição de dor] individual. Um estado em que o pior parece ter acontecido e você não pode mais estar completamente condenado – e o cérebro e o corpo cansados simplesmente têm de descansar um pouco. Estou positivamente sem elasticidade em todos os músculos” (Leverich, 1995, p. 19, grifos nossos). Curiosamente, foi a exaustão, e não a doença mental, que desencadeou ambos os ataques.

<sup>54</sup> Inturrisi conclui seu artigo no *New York Times* “Ficando aos pedaços por causa das peças de arte” com uma teoria sobre a anti-Síndrome de Stendhal que Williams pode ter experimentado durante sua viagem de volta:

De repente, ocorreu-me que eu estava testemunhando os estágios finais de outra patologia não diagnosticada que aflige o turista moderno – uma síndrome no extremo oposto do espectro do romantismo da marca Stendhal – uma síndrome em que suas vítimas ficam perplexas com a arte e a história e onde os sintomas são um desejo profundo de chegar em casa e acompanhar os episódios perdidos das novelas de televisão. Esta síndrome, para a qual cunhei o nome de Mal-Estar de Mark Twain, atinge principalmente os viajantes sofisticados com um cinismo inabalável e não os deixa impressionados com qualquer coisa famosa ou universalmente aclamada (Inturrisi, 1988, p. 43).



As pessoas que viajam juntas são sempre tão amáveis no início da manhã, com o café da manhã ainda quente na barriga. Elas gritam uma para a outra: Ora, ora, ora! Como você dormiu na noite passada? A resposta é: como um tronco! Mas com o avançar do dia as irritações voltam a aumentar. Elas não querem fazer as mesmas coisas, uma tem que sacrificar os seus interesses em favor da outra. O vinho, incomum nas refeições, deixa-os sonolentos e, para sair da letargia, bebem muito café preto e forte depois. Há pelo menos uma discussão séria e várias horas de mau humor e, no final do dia, cada um admite tacitamente que a viagem é um fracasso e pensa com pavor na companhia forçada da pequena cabine do navio retornando aos Estados Unidos. Deviam ter ficado lá e tirado umas férias tranquilas no Cabo, pois o que é a Europa senão uma longa série de postais animados vistos de várias posições desconfortáveis? (Williams, 1949-1950, [1]).

Embora Williams esteja se referindo aqui especificamente a uma das várias viagens que fez à Europa de 1949 a 1950 [provavelmente com Frank Merlo e Paul Bowles], enquanto estava escrevendo a peça *A rosa tatuada*, existem aberturas aqui para aquela primeira viagem em 1928. Williams nunca documentou experiência similar em suas viagens, contudo essas viagens não eram mais sobre turismo, eram quase sobre escapismo. Para ser sincero, sabendo que Williams estava consumindo na época um coquetel tóxico diário de café preto, cigarros, álcool e, logo depois, barbitúricos,<sup>55</sup> como Seconal e Nembutal, cujos próprios efeitos colaterais incluem tonturas, sonolência, confusão e dificuldade de concentração, seria difícil naquele período distingui-lo da Síndrome de Stendhal, da *loucura* invasora ou ainda da dependência física de estimulantes e depressores.

---

<sup>55</sup> Nota da tradutora: De acordo com o site do *United States Drug Enforcement Administration (DEA)*, barbitúricos são uma classe medicamentosa que ajudam no sono, ansiedade, espasmos musculares e convulsões. Porém, podem ser usados de forma abusiva, causando efeitos colaterais fortes e *overdose*. Os nomes citados como exemplo são dessa classe. Ver: <https://www.dea.gov/factsheets/barbiturates>.

## Referências

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. *In*: 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 sindrome 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 Sindrome 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; PASACO-GONZALEZ, 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.

Tradução submetida em: 12 jun. 2024

Tradução aceita em: 24 set. 2024



**Absent presence:  
homosexuality in three plays by  
Tennessee Williams<sup>1</sup>**

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

Adriana Falqueto Lemos<sup>2</sup>

Johnny César dos Santos<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.13958677

**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 to be discussed.

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

**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*.

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2542>. Accessed on: September 17, 2024.

<sup>2</sup> PhD (Ufes, 2018), professor at Ifsuldeminas, Pouso Alegre Campus. Coordinator of the Literature, Fiction and its Materialities Research Group. Part of the Literary and Musicological Studies Group. E-mail: [flemos.adriana@gmail.com](mailto:flemos.adriana@gmail.com).

<sup>3</sup> Master in Language (UFOP). Professor at Ifsuldeminas, Pouso Alegre Campus. E-mail: [johnny.santos@ifsuldeminas.edu.br](mailto:johnny.santos@ifsuldeminas.edu.br).



## Introduction

This text begins with an excerpt from Eagleton (1983, p. 2), who says that “perhaps literature is definable not because it is fictional or ‘imaginative’, but because it uses language in a peculiar way”. Furthermore, he points out that “the ‘world’ of a literary work is not an objective reality, but what in German is called *Lebenswelt*, reality as organized and felt by an individualized subject” (Eagleton, 1983, p. 82). The author organizes his world and transposes it into text form. Best described by Candido (2006, p. 63), it is postulated that “art, and therefore literature, is a transposition of the real to the illusory through a formal stylization, which proposes an arbitrary type of order for things, beings and feelings”.

Tennessee Williams’ work has been studied, mostly, as a reflection of his time and his own life. According to researcher Mie Ishida (1974), anyone who reads Tennessee Williams’ production can come into contact with a slice of modern North American reality. Henry Shvey (2011) focuses on the way in which Williams associated himself with Aristotelian tragedies, observing that the playwright had a tragic vision of the world around him, presenting himself, play after play, in characters who suffered for various reasons, who commonly included addiction, depression, conditions of violence to which they were subjected, or mental health problems.

According to Philip Kolin, Williams was verbose when expressing himself about unrequited loves that wander like ghosts in his works, symbolic objects that oscillate between the “sacred and the profane” (2002, p. 131-132). In this sense, we realize that specialized research on the author, over the years, has been grouped into two fronts. Scholars such as Shvey (2011, p. 75) and Kolin (2002, p. 131) observe how Williams’ personal traumas and pains appear symbolically projected in his pieces. Ishida (1974, p. 75), Betti (2011, p. 32) and Banach (2010, p. 55-56) conclude that Williams’ dramaturgy is capable of making the audience get to know a culture, a place and an America located in time-space. According to Kolin (2002), Williams brought unrequited loves to his texts, which remain objects of desire.

Maria Sílvia Betti points out that the author’s texts are “[...] imbued with an indisputable critical breath, in relation to the ideology of the American way of life, and extend the form of conventional modern drama far beyond the limits of the representation

of autobiographical reminiscences” (Betti, 2011, p. 32). Thus, the stories told are always seeking to discuss, in front of the public, who these people who lived on the margins of society or the great idealization of American life were.

Considering the issue of homosexuality in light of the scenario outlined by these researchers, we come to the studies of Lajosy Silva (2007, p. 151), who states that “if we consider the representation of homosexuality in theater between the forties and sixties, we only have suggestions of representation that are peripheral within the narrative”. According to the author,

In Tennessee Williams’ plays, there is a lot of dichotomy and tension between what is visible/shown and what is invisible/narrated. This same dichotomy describes Tennessee Williams’ lack of freedom to talk about homosexuality, since he uses the act of mentioning as opposed to the act of representing something (the gay characters on stage) that was unrepresentable in his time (Silva, 2007, p. 152).

Silva’s speech is complemented by Guacira Louro’s considerations (2010, p. 27),

Things get even more complicated for those who perceive themselves as having interests or desires that are different from the heterosexual norm. These have few alternatives: silence, dissimulation or segregation. The production of heterosexuality is accompanied by the rejection of homosexuality. A rejection that is often expressed through open homophobia.

Williams’ plays feature illustrations of characters who live in conflict and fragile people covered by a system that victimizes them. This is how it is with Stanley and Blanche, in *A streetcar named Desire*, or as with the characters Violet Venable and Catherine Holly, in *Suddenly, last summer*, and, finally, between Brick and Big Daddy, in *Cat on a hot tin roof*. Southern American society gives these characters the same treatment given to Williams, an outsider. But Williams does not treat his characters and texts in a political tool. For Hooper (2012), the portrait painted by the playwright is much more of a melodramatic and sentimental lament than a moralizing structure that could be used as an educational instrument. Williams was visceral and gave his characters the voice of subordination. The author’s writing is a cry from someone who experienced the pain of social constraints and who transposes the political-social structures in which he lived into the text. His characters are victims like fragile moths that do not accept the dominance of powerful and dark figures who try to trample them, making them fit into molds to satisfy

social structures. The conflict, therefore, is not between good and evil, but between power structures and inadequate people.

Williams' characters, according to Lemos and Izoton (2014, p. 54),

... are reluctant to participate in a dominant and repressive society. These characters, even if not always homosexual, carry at their core, implicitly, a similar feeling. Simply because his protagonists are always in a difficult social situation, because they are mistreated, because their sexual lives have been a little different from what is socially normalized (like Blanche, in *A streetcar named Desire*). With implicit information, his plays have symbolic meaning but at the same time are safe to be presented without the author having to come into direct confrontation with the audience.

Thus, these characters who appeal to the public's empathy are those who struggle not to give in to the structures that bind them to socially imposed sexist and patriarchal models of behavior. The characters' escape, like Williams', is in art, abstraction, alcohol and other vices. The illusions that the victimized characters build help them to live far from a suffocating and unacceptable reality. Even domineering characters, such as Stanley, Violet Venable and Big Daddy, use the illusion of memories to maintain appearances in an intolerable reality. As considered by Betti (2011, p. 338),

His plays, the vast majority set in the southern United States, deal with characters victimized by inadequacy to the standards imposed by the competitiveness of capitalist society, social prejudice and the repression imposed on sexual drives and explicit or latent homosexuality. The distinctive mark of his work is the lyricism associated with the representation of loneliness, social alienation and marginality.

Williams revisited his family drama several times throughout his plays. The tragedy that struck his family, with his sister Rose being diagnosed as schizophrenic shortly after reporting sexual abuse perpetrated by her father - and being lobotomized as a result - haunted the playwright forever.<sup>4</sup>

In this regard, Candido is emphatic: a literary work is the product of the interaction between what an author experiences and his interaction with the society in which he lives:

Every work is personal, unique and irreplaceable, as it arises from a confidentiality, an effort of thought, a burst of intuition, becoming an 'expression'. Literature, however, is collective because it requires a certain

---

<sup>4</sup> On this issue, there is evidence in writings such as those found here: "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, 1985, p. 59)" (Morton, 2012, p. 8).

communion of expressive means (the word, the image) and mobilizes deep affinities that bring men from a place and a moment together in order to reach a 'communication' (Candido, 2006, p. 147).

It is possible to see, therefore, that the author's works are intrinsically linked to what he lived in his private life and to the things he witnessed and experienced as a social being:

Literature is essentially a reorganization of the world in terms of art; the task of the fiction writer is to construct an arbitrary system of objects, acts, occurrences, feelings, represented fictionally according to an organizing principle appropriate to the given literary situation, which maintains the structure of the work (Candido, 2006, p. 187).

What Williams does is to use his play as a communication between his inner self and the audience, so that both will understand what the author is trying to say, as everyone is inserted in a context that the message is assimilated. And this is interesting to note, since Williams' texts have the quality of being able to be understood in different cultures and times. According to Hooper, Williams' treatment of homosexuality is almost homophobic, since the characters in the plays are denied, dead or missing (2012, p. 71). For the scholar, this is a problematic view, as Williams needed public empathy, at the same time as he dealt with issues that were dear to him. Therefore, he was unable to free himself from the web in which he was trapped: these characters could not be happy when experiencing sexuality in public. For Hooper (2012, p. 73), it is a form of internalized homophobia. For Toledo and Flores, Williams' ambivalence means something else, it refers to

Williams' impossibility of expressing homosexuality, showing it in ellipses. The author thus presents be and not to be in the face of oppression, also in a political context circumscribed by restrictive laws. It seems like he tries to represent an innocent slice of the American lifestyle, but what Williams brings is a critical vision using the corrosion of irony, revealing society's values towards homosexuality, something that shouldn't even be mentioned (Toledo; Flores, 2018, p. 48).

In our interpretation, the post-war United States was not a favorable scenario for homosexuals, therefore, Williams also needed verisimilitude so that his plays would be popular with the public. The author's path, when dealing with such controversial topics, was taken as if Williams were walking on a knife's edge. We cannot help but to think that, however, the author did it brilliantly, since, even if homosexuality was not treated with

happiness and frankness, it was present in his texts and was discussed. Thus, studying the discursive intricacies which Williams uses to address homosexuality will be useful so that we can understand how he approached the topic and how he made himself understood, between the lines. In other words, even if secretly, what was Williams' speech when dealing with homosexuality in the plays *A streetcar named Desire*; *Suddenly, last summer*, and *Cat on a hot tin roof*? In this way, reading can lead us to understand how language used – and the discourses – enable the understanding of characters who are present in their absence.

### **Absence and presence in three plays**

The big issue addressed in *A streetcar named Desire*, in our analysis, is the character Allan Gray, the late husband of Blanche DuBois. The play prevalent theme is escape through illusion. In the play, the characters of Stella (Blanche's sister), Stanley (Stella's husband), and Blanche's suitor, Mitch, interact. Blanche hides behind lights, trying to make her surroundings fill with colors and make her face not looking so old. She lives in fantasies of happier times, avoiding thinking about difficult moments that can define her mood. However, the shadow of past events and the pain that fills her life envelops her more and more, whether because of living in an abusive relationship with her sister and brother-in-law, or because of losing her faith day after day.

Blanche's happy marriage memories are what she wants to keep in her memory and in her daily life. Her husband Allan was kind, and she was in love with him, but there is something else that Blanche thinks about him, and that is how he was:

'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 (Piccirillo, 2018, p. 1).

According to Piccirillo (2018), Blanche's performance and the way she deals with illusions are behaviors Williams represented the lives of homosexuals who needed, in the 1950s, to live a façade of a life to survive inside their closets.

When Blanche talks about the episode with her husband, she simply informs that she entered a room that should have been empty, but it was not, and that there were the boy she married and an older man, a friend of his. There is no indication of what they were doing or whether they were in a bed, but Blanche says that what she told them caused him to kill himself. Exposure to the truth, something that Blanche would go through in the play, is the breaking point for Allan, and he kills himself.

For Costa, Allan's absent existence in the play is extremely important both as a starting point and for the development of Blanche's character, who blames herself for her husband's fate (Costa, 2014, p. 81). What happens, according to the researcher, is that Blanche goes from homophobic to the position of victim of a heteronormative society. In this way, throughout the play, she begins to identify with Allan. Although Allan is not present, this character's sexuality is of crucial importance.

*Suddenly, last summer* is a play that develops according to the memories that two different people have of the same man, Sebastian Venable, who died under nebulous conditions. On each side of the dispute are Sebastian's mother, Violet Venable, and his cousin, Catherine Holly, and, among them, psychiatrist Dr. John Cukrowicz.

Despite not being present in the play, that is, not being a character on stage, Sebastian is the focus of the story, and both the entrance monologue and the one that ends the play describe his personality, his actions and the way he lived. These descriptions, however, are quite sublimated in that they often do not clearly reveal aspects of Sebastian's personality. How Sebastian saw people and what interested him is the information that reaches the audience in a poetic way. Regarding this phase, Toledo explains that

By taking a more detailed look at the plays from this Japanese phase, a greater understanding of some of Williams' works can be gained. *Suddenly, Last Summer* (1958) (The Theater - Vol. 3 343-423), in fact, marked this phase in a distinct way. The character Sebastian Venable still does not appear on stage, like some of the homosexuals featured so far. His name is based on the Catholic saint and is inspired by the novel *Confessions of a Mask* (*Kamen no Kokuhaku*, 1948), published in 1957 in the United States. In this novel, a boy reports his first ejaculation after being excited by seeing an engraving



of Saint Sebastian half-naked and with arrows piercing his body (Stokes 58) (Toledo, 2022, p. 139-140).

In the opening scene, the grieving mother speaks with pride about the garden with carnivorous plants and the relationship she had with her deceased son. The information makes no sense. The mother informs the psychiatrist that her son was chaste, even at the age of forty or more, as she says they both refused to grow old and were always surrounded by young, beautiful people. According to her, they were

... before you hear whatever you're going to hear from the girl when she gets here. My son, Sebastian, was chaste. Not c-h-a-s-e-d! Oh, he was chased in that way of spelling it, too, we had to be very fleet-footed I can tell you, with his looks and his charm, to keep ahead of pursuers, every kind of pursuer! – mean he was c-h-a-s-t-e! – Chaste... [...] This sounds like vanity, Doctor, but really, I was actually the only one in his life that satisfied the demands he made of people. Time after time my son would let people go, dismiss them! – because their, their, their! – attitude toward him was – My son, Sebastian, demanded! We were a famous couple. People didn't speak of Sebastian and his mother or Mrs. Venable and her son, they said "Sebastian and Violet, Violet and Sebastian are staying at the Lido" [...] every time we appeared, attention was centered on us! – everyone else! Eclipsed! (Williams, 2014, p. 164-165).

The relationship between mother and son is one of emotional control, so Violet's universe revolves around her son and his needs. Without wanting to lose control of her object of desire, she takes him away from people believing that she alone is enough to meet her son's needs.

At the same time, the son's desire to see God through the death of turtles, as seagulls eat their insides, disgusts his mother. The religious issue still appears in other moments of the play. When thinking about her son as a poet and what that means, Violet says that "his future recognition! [...] That he did want, he wanted it after his death when it couldn't disturb him; then he did want to offer his work to the world" (Williams, 2014, p. 156). In other words, Sebastian did not want to expose himself and hoped that people would only know his truth after his death. Venable, the widow, says her son saw God while watching the turtles being torn apart. After the episode, he retired to a Buddhist monastery, and his mother accompanied him, even receiving a telegram informing her that her husband was on the verge of death. She forgets about her husband to focus on her son. After what she calls a kind of outbreak, her son returns to the gala halls accompanied by her. But she says they were still "in a world of light and shadow... [...] But the shadow

was almost as bright as the light” (Williams, 2014, p. 162). In this regard, Walls discusses that one of the recurring themes in Williams’ works was martyrization and that the dual aspect of light and shadow to relate to the notion of what is divine and what is earthly (Walls, 2018, p. 93). Walls describes Williams as a very religious man, as he was the grandson of a pastor: “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*” (Walls, 2018, p. 94).

We see the parallelism established in the various allusions to the act of devouring another being. Parallels appear in Williams’ work in a very insidious way, and an example of this is the name of Sebastian’s carnivorous plant: Venus Trap. The name<sup>5</sup> derives from the fact that the plant looks like a vagina, in other words, a love trap. The act of eating other people also appears in Catherine’s speech, when she talks to the doctor about how her cousin felt:

We were going to blonds, blonds were next on the menu. [...] Cousin Sebastian said he was famished for blonds, he was fed up with the dark ones and was famished for blonds. All the travel brochures he picked up were advertisements of the blond northern countries. [...] Fed up with dark ones, famished for light ones: that’s how he talked about people, as if they were—items on a menu.— ‘That one’s delicious-looking, that one’s appetizing,’ or ‘that one is not appetizing’ (Williams, 2014, p. 177).

Still, at Playa San Sebastian, in Cabeza de Lobo, Sebastian’s final destination, he used Catherine as bait, making her wear a white swimsuit made of very thin fabric, which seemed to leave her looking as if she was naked. She’s not clear when she says “I knew what I was doing. I came out in the French Quarter years before I came out in the Garden District.” (Williams, 2014, p. 211) – therefore, it is not possible to understand exactly what he was doing, attracting people to the shy Sebastian, who was surrounded by “bands of homeless young people that lived on the free beach like scavenger dogs, hungry children. (Williams, 2014, p. 211). Hours later, Catherine would meet him near the changing rooms, with “hungry young people that had climbed over the fence from the free beach that they lived on. He’d pass out tip among them *as if* they’d all-shined his shoes or called taxis for him...” (Williams, 2014, p. 212, our highlights). Sebastian sought to satisfy his hunger by using hungry people, until the mob became too hungry, and he began to become afraid.

---

<sup>5</sup> “Background Information on Venus Fly Traps – Venus Fly Trap naming and history”. FlyTrapCare.com. Available on: <https://www.flytrapcare.com/venus-fly-trap-information/>. Last access: 25 May 2024.

When trying to escape through the streets, Catherine asks Sebastian and her to return to the restaurant, but he says that the hungry children must have shouted the waiters “vile things” about him.

The children caught up Sebastian and killed him, cannibalizing parts of his naked body. Note that Sebastian is, before this, dressed all in white from head to toe, and the children are like black birds. When found, he is naked, with parts of his body devoured and eaten. Sebastian lays like “a big white-paper wrapped bunch of red roses had been torn, thrown, crushed! – against that blazing white wall...” (Williams, 2014, p. 221). The rose appears in the Bible in two passages. Firstly, it is present in Sharon, as a flower of the fields, a place where fear will disappear and the blind will see again (Bible..., 2024 – Isaiah, 35:1-2). Biblically, the color red refers to the blood shed in penance for sins, the blood of Jesus. For Catholicism, the rose appears as a manifestation of God or the saints.<sup>6</sup> Therefore, Sebastian, inspired by Saint Sebastian, is torn to pieces and immolated on the Playa de San Sebastian, being transfigured into a bouquet of roses.

One of the possible analytical solutions for the poetic image that ends the piece would be to juxtapose the image of Saint Sebastian immolated with that of the rose, which is the manifestation of the divine. When he is cannibalized by his own desires, Sebastian finds God.

In *Cat on a hot tin roof*, we have a family governed (or managed) under the tutelage of the patriarch Big Daddy Pollitt, who faces a crisis imploded by his terminal cancer. His two sons, Gooper and Brick, are in the middle of the conflict led by their respective wives. There is the theme of preference between children, as Big Daddy prefers Brick to Gooper; the fertility of Gooper’s wife, May, and the infertility of Brick’s wife, Maggie; the failed marriage of Big Mama and Big Daddy; the dispute between relatives over inheritance; and the decline of patriarchy, plantations and the southern way of life.

About *Cat*, John Bak (2004) describes a Williams who was being questioned about the protagonist’s sexuality. He is questioned by newspapers and says that Brick should be treated as heterosexual, and even edits a final version of the play with more assertive indications about the character’s sexuality. But, according to Bak, that was a time when congressmen were carrying out a kind of witch hunt for artists who were talking about homosexuality (2004, p. 226-227). According to the researcher, perhaps it would have been

<sup>6</sup> LAFAYE, Jacques. **Quetzalcoatl and Guadalupe: the formation of Mexican national consciousness, 1531-1813.** Chicago: University of Chicago Press. 1987. p. 55.

more interesting for Williams to leave the subject subliminal. For Bak,

Perhaps he [Brick] 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 (2004, p. 227).

Furthermore, John Bak treats Brick as an essentially nihilistic character, who, being honest, refuses to lie or falsify information, as it is customary in the Pollitt family. At the same time, when asked by Big Daddy about what is making him sick, or even who is lying to him, he is unable to articulate an answer. According to Bak, it is difficult for the audience to understand what the truth is behind Brick's thoughts, as he does not articulate it. What remains is the impression that the character does not know that he is homosexual or if it was the author's proposal that this was the character's dilemma (Bak, 2004, p. 232). Let's see what Brick says during the heated discussion with Maggie:

MAGGIE: [...] Why I remember when we double-dated at college, Gladys Fitzgerald and I and you and Skipper, it was more like a date between you and Skipper. Gladys and I were just sort of tagging along as if it was necessary to chaperone you! To make a good public impression-  
[...]  
BRICK: I married you, Maggie. Why would I marry you, Maggie, if I was - ? (Williams, 2016, p. 65).

Bak also states that this interpretation may even have been a product of the time in which the play was produced, since, in the 1950s, people lived with a manufactured appearance and it was very dangerous to be homosexual. For Lemos and Izoton (2014, p. 60),

[...] in the 1950s, the United States was going through a period of extreme hostility towards homosexuality; Corporate employees used to fill out questionnaires regarding their sexuality and the media was constantly monitored and censored under the Comstock Act of 1873, which did not allow the dissemination of obscene material.

Being masculine was a matter of asserting yourself or feminizing others:

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 heteromale 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 the seductive Maggie, and his emasculating alcoholism that has resulted from one or the other, or both (Bak, 2004, p. 233-234).

What it seems, for Bak, is that Brick does not realize that the way he and his friend Skipper treated each other was not socially normalized after a certain age, that is, adult men no longer sleep in the same room when they are traveling. Perhaps his regret is that he didn't realize this before it was too late. In any case, Bak states that what could be causing the discomfort is still the possibility of Brick looking at the past and recognizing homosexual traits in his and Skipper's behaviors, this becomes evident when Maggie says, even over Brick's protests, what actually made Skipper kill himself:

We drank together that night all night in the bar of the Blackstone and when cold day was comin' up over the Lake an' we were comin' out drunk to take a dizzy look at it, I said, 'SKIPPER! STOP LOVIN' MY HUSBAND OR TELL HIM HE'S GOT TO LET YOU ADMIT IT TO HIM!'-one way or another! HE SLAPPED ME HARD ON THE MOUTH! -- then turned and ran without stopping once, I am sure, all the way back into his room at the Blackstone.... --When I came to his room that night, with a little scratch like a shy little mouse at his door, he made that pitiful, ineffectual little attempt to prove that what I had said wasn't true-- [...] --In this way, I destroyed him, by telling him truth that he and his world which he was born and raised in, yours and his world, had told him could not be told? (Williams, 2016, p. 66).

What seems possible for Brick would be to differentiate the homosexual act from homosexual identity; but is that enough for others? Note the description of the action made by Williams now when Brick is confronted by Big Daddy:

*Brick's detachment is at last broken through. His heart is accelerated; his forehead sweat-beaded; his breath becomes more rapid and his voice hoarse. 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. The fact that if it existed it had to be disavowed to 'keep face' in the world they lived in, may be at the heart of the 'mendacity' that Brick drinks to kill his disgust with. It may be the root of his collapse. Or maybe it is only a single manifestation of it, not even the most important. The bird that I hope to catch in*

*the net of this play is not the solution of one man's psychological problem*  
(Williams, 2016, p. 110, author highlights).

During the discussion that follows, Brick denies Big Daddy's suspicions. The father notices how much his son changes when he has to deny what happened, expressing his concern about the fact that Brick starts to scream and sweat as if he had run. The explanation he gives for the emotional outburst is what he calls disgust at insinuation.

When Big Daddy suggests that Brick and Skipper might have been in love, Brick refutes this and asserts his homophobia. In this way, he recalls the memory of Skipper's phone call. Big Daddy then talks to Brick about the result of that phone call, since, for him, the story that Skipper killed himself because he simply couldn't have sex with Maggie wasn't well told.

BIG DADDY: You hung up?

BRICK: Hung up. Jesus! Well—

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!  
(Williams, 2016, p. 118).

The discussion does not end appropriately, as Brick uses Big Daddy's illness as a way to distress him when he feels cornered.

Nevertheless, if stating that he is not gay was not enough, Bak asks: "what needed to be done to make the wife, the father and the family sure of that?" The possible answer, according to the researcher, would be to perform heterosexuality (Bak, 2004, p. 244). For Bak, the lack of definition in the text, given the subliminality of what is said, causes everyone to be placed in a situation in which they are like Brick's family, listening behind walls, lurking, whispering about other people's sexuality and classifying the people. Therefore, Bak ends his analysis by saying that no one can define Brick as this or that, just by what he states, as it is not possible to understand what the other thinks. In reality, what we can think is the play dialogues with the idea that aspects that escape our consciousness and our social performance can sneak in and out of our hearts without us knowing or realizing it.



## Some considerations

The analyzes undertaken demonstrate that the texts carefully composed by Williams deal with homosexuality in a way that reveals, while hiding the characters, the way society saw and treated them. Savran observed that

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 (Savran, 1991, p. 58).

According to Piccirillo (2018), homosexuals were considered, by psychiatrists at the time, threats to society and criminals as well as murderers, rapists and pedophiles. This is what the representations of the New York Times articles analyzed by her reveal (2018, p. 4-5). Until the 1950s, homosexuals could be held in mental institutions for treatment: "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" (Piccirillo, 2018, p. 5).

The veiled way in which Williams deals with issues of interest to him thus indicates a care and fear of repression and social exclusion. At the same time, the way in which homosexuality appears in the texts, absent and present, makes the audience feel encouraged to rethink and revisit the statements, seeking, between the lines, keys to understand and implement the texts through the readings. Therefore, we can see that, even if he was not an activist or campaigner for gay rights, Williams provokes, despite the fact that it was not intentional, the public to think about the history of homosexuality and the personal dilemmas common to these people in a heteronormative society.

The light show created by him is transformed into a text that shows and hides, in a delicate way, the pains and dilemmas of people who could not speak openly about what they were experiencing. Thus, these ghostly victims of a heteronormative society in the 1950s found and continue to find audiences around the world who will listen to their stories, even if they are not told by themselves.

## References

- 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.
- BIBLE GATEWAY. A searchable online Bible. Disponível em: <https://www.biblegateway.com>. Acesso em: 25 ago. 2024.
- 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](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://cur-ren.cjc.ac.jp/file/163/20100226072445/J05\\_031\\_040.pdf](http://cur-ren.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.

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.

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.

Translation submitted on: June 4<sup>th</sup>, 2024

Translation approved on: September 25<sup>th</sup>, 2024



**Conflict and familiar drama in  
*Cat on a hot tin roof*  
from Norbert Elias' perspective of  
Social Figuration<sup>1</sup>**

**Conflito e drama familiar em  
*Cat on a hot tin roof* a partir da  
perspectiva de Norbert Elias de Figuração Social**

Daniele Santos<sup>2</sup>

Leandro Francisco de Paula<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14018041

**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.

**Resumo**

Este estudo tem como pretensão considerar a família representada em *Gata em teto de zinco quente*, 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 explicar 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 dessa 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.

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2559>. Accessed on: September 17, 2024.

<sup>2</sup> Doctor degree in Language and Literature by Universidade Federal do Paraná. Master degree in Language and Literature by the same university. E-mail: psantosdaniele@gmail.com.

<sup>3</sup> Doctor degree in History by Universidade Federal do Paraná. Master degree in History by the same university. E-mail: leandro.franciscodepaula@gmail.com.

## Introduction

*Cat on a hot tin roof* is a play written by Tennessee Williams in 1954. It premiered on Broadway in New York at August 1955. There are at least three recognized versions of this play: the first one, the original, written in 1954; the 1955 version, released on Broadway, with suggestions from director Elia Kazan; and the third one, written for the *revival*, also on Broadway, directed by Michael Kahn, in 1974, explains Jason Zinoman (2003).

The second and last versions present significant changes in relation to the first one, especially regarding the third act, more specifically the end. In the first version, before the Broadway debut, we have a warmer and more receptive Brick to Maggie's advances, as if the events of the dinner night. Moreover, the awareness of Big Daddy's condition, and Big Mama's position in demonstrating her appreciation for him, had influenced his thinking about the real place of his relationship with the "cat", that is, how important she would be in giving his grandson to the father he always dreamed of, still according to the same critic, Jason Zinoman (2003), for *The New York Times*.

Sometimes, Brick's awareness through his evasive response to Maggie when she says she loves him: "I do love you, Brick, I do! BRICK [smiling with charming sadness]: Wouldn't it be funny if that was true?" (Williams, 2004, p. 91). Even though the answer is evasive, answering it, and showing a kind of condescension, through her smile, demonstrates that, in some way, this relationship can have a future and the lie can become truth.

In the second version, there is a colder and more indifferent Brick, who remains that way until the curtains close. Maggie lies about the pregnancy and suggests to him that they have sex that night to try to cover up the lie they had told Big Daddy: "I told a lie to Big, but we can make that lie come true" (Williams, 2014, p. 118). Even with all of the "cat's" attacks, this Brick doesn't give in and the curtains close without any reaction from him, unlike the first version. It is an alien and empty Brick.

In the third version, when Williams had 20 years to mature the play and Elia Kazan's suggestions, he managed to unite the two versions, demonstrating to the public an unknown at the end: Brick was surrendered by the "cat" and would he believe in this relationship again or not? At the same time as we have an indifferent Brick, who does not respond to Maggie's advances, we also have a character who shows himself idealizing a future with his wife. This possibility of analysis that follows these three versions, with

**Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 296-313, 2024.



different endings, is just another way of reading Williams' work with the singularity it presents: the author's ability to reinvent himself in the face of public and critical reception - in case of the play, made by critic Kenneth Tynan, in 1955, according to an article in *The New York Times*, from 2003 - and the possibility of working in constant multilateral dialogue with theater directors, in short, an author reflecting a plural society such as Norbert Elias (1993), who supports this study, understood it, even considering the controversies of the time.

In view of this, it is worth highlighting that the version used to carry out this study is from 1955, considering that Tennessee Williams was a kind of an *outsider*, even more so at that time - a concept to be detailed later in this study - by his environment. That is, according to Toledo (2019), in his thesis on the author, presented to the University of São Paulo, the 1950s were not open to issues of homosexuality due, above all, to McCarthyism - a kind of patrol that aimed to curb "communist advance", and the ideals of the left - and conservatism.

In this way, due to his fame and success, Tennessee's sexual orientation became evident, even if he did not publicly come out as homosexual - only doing so in 1970. Therefore, even with all his visibility, he would still be an *outsider*. His environment, for not being able to have the freedom to be an openly homosexual author - including the film adaptation of *Cat on a hot tin roof*, from 1958, tries to hide this trait from Brick. It is also assumed that he never received a Nobel Prize for his sexual orientation, which makes him an *outsider* in the field, even if he *is established* in his art, concepts that are fundamental in Norbert Elias' theory (2001) to understand relationships that are based on power games.

Tennessee Williams, Arthur Miller and Eugene O'Neill are considered by Betti (2005) as the triad of classics of modern North American literature, thus justifying the great importance of preserving memory, history, and all possible relationships that exist between Williams' dramaturgy and other human knowledge, such as sociology.

Tennessee Williams was born in Columbus, Mississippi, in 1911. As Toledo (2019) states, in 1920, the author was gifted a typewriter and this encouraged him to publish his first writings. In 1929, upon enrolling in journalism school, he dedicated himself to his first play, *Beauty is the word*, but he was forced to interrupt his career and work with his father in a shoe factory. He only returned to writing in 1935, releasing his first staged play: *Cairo, Shanghai, Bombay!* It is also important to highlight that he won the Pulitzer Prize for two of

his works: *A streetcar named Desire* (1948) and *Cat on a hot tin roof* (1955). He also won a Tony Award for *The Rose Tattoo*, in 1951.

Harold Bloom, in *Tennessee Williams*, considers him “The most literary of our main playwrights [...]” (Bloom, 2007, p. 2). For the critic, he had some precursors who formed his literary persona: Hart Crane, D. H. Lawrence, and Walt Whitman. Still according to Bloom (2007, p. 3), “Hart Crane [for example] made Williams a more dramatic lyric playwright than he could have been”. He also claims that in *Cat on a hot tin roof* there are characteristics of autoeroticism and narcissism depicted in the character Brick who is a kind of alter ego of Walt Whitman. This relationship demonstrates the multilaterality of the agreements that Williams signed with his predecessors and successors in the dramatic genre, another of the points present in Elias’ theory on social figurations: the dynamicity of societies that occur through groups that form within them.

In Brazil, the reception of his works is considered by Silva (2022), in a dissertation also presented to the University of São Paulo, with a less realistic and more subjective approach to Williams’s pieces. He even goes so far as to say that *Cat* is marked by a non-political bias in the author’s work, however, the present study, by establishing itself in power relations, and showing that there is a relational game between the members of that family nucleus, demonstrates the opposite. Williams’s political bias is more subtle, being portrayed by the clash between feminine and masculine discourse, as well as the power grabs of the patriarchy and what it represents, but it is still present.

Anyway, the first production of the play took place in Brazil in 1956, by the Teatro Brasileiro de Comédia, directed by Maurice Vaneau. In 1976, *Cat on a hot tin roof* was directed by Paulo José. In 1998, the play was directed by Moacyr Góes. Meanwhile, in 2016, by Grupo TAPA, there is a stage production directed by Eduardo Tolentino. It is also worth highlighting that Augusto Boal was a great link between American theater and Brazilian theater, helping to adapt the play on national territory, according to Silva (2022).

*Cat on a hot tin roof* narrates the celebration of Big Daddy’s birthday as the axis of this social figuration that is fostered there, this being one of the points of this constellation. The ambition for his heritage reaches the central conflict, leading all family members to an explosion of feelings of different natures and disagreements. The play, as Kolin (1998, p. 10) stated, “dared to challenge the political and sexual mores of the Eisenhower Era and captured the anxieties of the Cold War Era”. This is yet another justification for the political bias to be present, even if in a more timid way.

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 296-313, 2024.**

Part of the plot takes place in Maggie and Brick's room. The couple has a troubled relationship and an inactive sex life. Brick is always drunk, which directly influences his marital life. There is a suspicion of a secret homosexual relationship between Brick and his best friend, Skipper, who committed suicide, which could have triggered the addictions.

The tone of the story follows this level. Family relationships are quite troubled, showing the real interests of family members in Big Daddy's inheritance, who is possibly affected by cancer. From this brief perspective, the objective of this article is to highlight some questions about the relationships that are built in Williams' work, from the perspective of Norbert Elias. These questions will be guided by the sociologist's theory that corresponds to that of social configuration, also called social figuration – so they will be used as synonyms in this article – and the power relations that make up this social circle, as a family can be considered. Let us begin, therefore, with a brief presentation of who Norbert Elias is and a brief notion of his vast theory, and then move on to the power relations that are established within the family nucleus written by Tennessee Williams.

### **Norbert Elias: basic precepts**

Norbert Elias is well known in the field of Social Sciences and his analyses help us understand the field of Sociology and History as a whole, taking into account the elasticity of its concepts. Although not widely used in the field of Literature, Arts and Linguistics to analyze the dramatic genre, thinking about its theory from these perspectives also ends up being an analytical mode different from what has been seen until now. Recognizing Elias as a great theorist who embraces the possibility of understanding the most varied fields of human knowledge is a plural and multidisciplinary perspective of understanding Western culture and what it represents.

As stated by Federico Neiburg (2000), in the introductory notes of *The established and the outsiders*, Elias was a disciple of Karl Mannheim, a sociologist also greatly influenced by the ideas of Karl Marx and Max Weber. He tried to bring concepts that tried to overcome the dominant traditions in the sociological field. As he studied medicine, this gave his writings a very systemic characteristic, which often led to him being accused of being a determinist, with this interpretation of his work being a huge mistake, as the biological aspects, for him, would be just one of many individual facets of an interconnected society, that is, they would also be dependent on social aspects. That is, it is

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 296-313, 2024.**

not biological aspects that determine an individual's personality and posture, but rather their coexistence in society and the way they behave in the groups of which they are part.

Furthermore, we can highlight another element of his theory. For him, *outsiders* are individuals stigmatized by society. In the book *The established and the outsiders* (2000), the German sociologist shows how a working-class village in England had rivalries: the social group that was established before lived in conflict with the social groups that came later. The first inhabitants developed strong social relationships and formed a cohesive group over time. With the arrival of the migrants (who were also workers like the first ones) the struggle began: the first group began to stigmatize the group that arrived later, who, surprisingly, accepted the discourse of their rivals, truly feeling inferior to them.

The first group used gossip to defame those who came later. This rivalry, contrary to what Marxist theories point out, had nothing to do with the class struggle and were not economic disputes between rich and poor: it was a war game of tug between those who came before against those who arrived later due to the social control of that web of relationships that was established there (Elias, 2000, p. 19-50). Thus, we realize that Eliasian theory also serves as a revisionist to Marxist theory.

In these terms, Norbert Elias' sociology is also known as figurational. That is, for him, every space occupied by "individuals", in their social functions, is a space where rivalries and power games always exist. Groups and individuals, for him, are always forming "webs" entangled by power, which keep individuals together and force them to fight against each other symbolically. In this sense, the individual is formed by the society of which he is a part and also helps in structuring that same society. This amalgam between society and the individual is called *social habitus* (Elias, 2000, p. 19-50). In relation to each other, individuals structure themselves, but they also help to structure society itself.

Therefore, society and individuals never overlap, but the relationship between them maintains an unstable balance in this direction, that is, power relations are not hierarchical, they are multilateral. Each individual has their place and exercises specific power in the society in which they live. In his theories, Elias also conceptualizes what he calls the *Civilizing Process* (1993, 2011). In two works with this title, divided in two volumes, the author established the idea that in the transition from the medieval period to the Modern and Industrial Eras, individuals were increasingly deprived of their passions, adopting postures considered ideal for living in society. That is, a more animalistic side is

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 296-313, 2024.**

abandoned for a more civilized notion. The French courts are seen as the ultimate example of the idea of the logic of prestige: more educated, accustomed to arts and culture. For these reasons, relationships between established people and *outsiders* are always a stigma for the second group: uncivilized, rustic, savage, rude, among other adjectives that are used to define this group that arrives later (Elias, 1993, 2011).

Given this brief notion, we can move on to the analysis present in Tennessee Williams' book. Elias' theory will be detailed in a few moments, but its basis must be understood by reading this introduction in detail.

### **The family as a social configuration in *Cat on a hot tin roof***

For Elias (1994, 2011), any connected human group is necessarily a social figuration. However, to make the concept broader, he did not name each of these figurations, but stated that they start from a simple couple, that is, two individuals, reaching the broader figurations, which form the United States. Therefore, any group that is established within a specific society can be considered as a structure of such configurations, having a center of power – marked by centripetal forces – of which centrifugal forces, constituted by the other members that are part of it, surround themselves of this situation. That is, by the first we mean the forces that are directed towards the center, which are also attracted by a central element. Meanwhile, centrifugal forces spread in several directions, without leaving the main axis.

In this sense, we can propose an analogy with a galaxy, in which there are specific planets that are located in the center for the sake of position, but which are highly dependent on the other elements that make up that universe, such as minor planets, stars, meteors, dust, in short, components that make the situation of that space cohesive, just like a group. If there is a central element in this universe, like a sun, for example, it is totally dependent on these smaller elements, and other, according to Elias (1994, 2011).

With this perspective in mind, a family can be compared to such a galaxy, and can be framed within this notion of social configuration. In this sense, Big Daddy would be one of the centers of power. He would be the axis that guides everyone around him, especially because he discovered cancer, which made the brothers decide to stay in his house waiting for his death and hoping for the inheritance. We can also say that other parallel relationships are established in this nucleus, also demonstrating axes of power

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 296-313, 2024.**

that are fostered between family relationships, such as that between Brick and Maggie (Margaret); Big Mama (Ida) and Gooper; Big Daddy and Maggie himself; the “neckless” children and Maggie, in short, all acting as centers of power and orbitals at the same time.

From the relationship between Brick and Maggie, we see conflicts as the driving force behind the couple. When we analyze it from a distant perspective, we don’t understand why they stay in this relationship considering that it seems that all sentimental strength is exhausted. Alcoholism, the shadow of his friend’s suicide and Brick’s loving indifference are factors that condemn this relationship to failure. Even with her insistence on maintaining some feeling, he doesn’t seem to respond to any of her advances. In the opening scene, in the couple’s bedroom, we notice some of these features:

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! (Williams, 2014, p. 12).

Indifference is the feeling that drives Maggie’s speech about her relationship with Brick. This gives him the power to choose how to treat his wife: well, badly, or with indifference. From his wife’s speech, it seems that the crumbs of the relationship sustain her in some way, the few words he says seem to be enough. Furthermore, she highlights that the very feeling of indifference makes his possible sexual performance even better, further reinforcing the power he holds in relation to her.

On the other hand, if he maintains this relationship, in a way, he also needs her. Therefore, the power she exerts over him also ends up being visible if we think in these terms. This means that there is a bilateral power relationship between them. This is one of the points of Norbert Elias’ theory (2011). Those centrifugal forces that we mentioned previously are marked by multilateral directions, therefore, nothing prevents them from taking a central direction. In other words, power follows both a central and rotating direction, which circles around such a central force, which could be Big Daddy himself, Maggie, Brick, it all depends on the relationship that is established and what is intended to be abstracted with this relationship.



One of the resources that Brick uses to sustain the power he establishes over Maggie is seduction, in addition to the indifference that has already been highlighted. He pretends not to be interested, but at specific moments he attracts her in such a way that he suggests that he still has a strong sexual (and loving) desire for her:

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? (Williams, 2014, p. 10).

This dialogue would be considered by Elias (1994) as a power game that is established in this relationship. It would be an example of tension that occurs in the involvement between individuals who are organized in the same social web. It is a game full of tensions that become firmer as daily contact is established: the coexistence between the couple. This game of disinterest marked by Brick in relation to Maggie is what, in fact, keeps the couple together. It is the power he exercises over her, which makes her not aware of her place in that social web, since she is closer to the central power, Big Daddy, than other family members, for example, and submits to all kinds of indifference on the part of her husband.

In fact, Maggie feels lonely, even though she has a large network of individuals who are established in Big Daddy's mansion. She is part of that specific constellation, she is part of that family, she is married to one of the heirs – even a successful one, as she dedicated a large part of her life to sports and was successful in her career – she is loved by Big Daddy, but, even so, she feels lonely, and this is due to the fact that she is rejected by Brick:

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 lonely -- 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 breathe:]

MARGARET: No!--God!--I wouldn't! (Williams, 2014, p. 11).

Therefore, even though Maggie is established in that environment, formally speaking, by having a legal bond with Brick, that is, marriage, she is also an *outsider*, according to the patterns that Norbert Elias (1993) explained to us. That is, in addition to

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 296-313, 2024.**

being subjected to patriarchal power, first by Brick, second by Big Daddy himself, she also submits to the power of the matriarch, who clearly rejects her. She also does not have the support of the other member of the family, Mae, who through gossip tries to weaken her, in short, she is someone who later arrives at the house and does not get her place.

The sociologist did not foresee in his writings an individual who was established and *an outsider* at the same time, considering that, for him, the *outsider*, over time, as the relationships he followed, would become an established person and would pass to be part of that specific social configuration. However, Maggie, being part of a family structure, has something that Elias (2000) did not consider: feelings, focused on the psychology of the environment. So, Maggie feels like an *outsider* precisely because, sentimentally speaking, she feels excluded by Brick's indifference towards her. As we can see in the previous dialogue, she feels lonely even with his presence, which is justified by her lack of interest in maintaining this relationship. Therefore, she is excluded due to her husband's indifference, who does not provide her with a psychological basis, and is also excluded physically, as she is unable to occupy the mansion and integrate into the family.

In fact, Maggie does not try to rebuild herself in any other way, such as becoming self-sufficient, ending this relationship, or even seeking independence, she continues in every way trying to restore this failed relationship, especially through the sexualization of her body:

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 me 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! (Williams, 2014, p. 24).

In response to this, Brick says he doesn't care, that he wouldn't divorce Maggie because of betrayal or anything like that. After that, she reminds Brick that Big Daddy is dying of cancer, which seems, in some way, to give an awareness to his son, who insists on the idea that the diagnosis is incorrect and that Big Mama will break the news that night to his father. However, Maggie knows that that news is not true, that in fact Big Daddy is dying and that everyone is around him precisely because of that fact. It is, then, one of the

neuralgic points of that constellation that is collapsing and whose main power must pass on to someone, which is why everyone is desperate, not only for the inheritance but also for the power that represents one of the central points of that institution.

In terms of being *an outsider*, the children in the house themselves recognize Maggie as such:

[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:] She now rises and says with cool fury] (Williams, 2014, p. 30).

Dixie, who is one of the "neckless monsters", Brick's niece, playfully attacks Maggie with a gun. That is, he recognizes her as a stranger who is not part of that family, and therefore one of the weakest links. This behavior is even reinforced and rewarded by Brick soon after, as he hugs and comforts her after the "attack".

Another power relationship that is also clear, since it is one of the consequences of the greater power relationship, is that of Big Daddy and Big Mama:

[Everyone laughs very loudly. Big Daddy is famous for his jokes at Big Mama's expense, and no one laughs louder at these jokes than Big Mama herself, although sometimes they are very cruel and Big Mama has to pick up or move something to cover the pain that the loud laughter causes. It doesn't cover well. On this occasion, a happy occasion, because the dread in her heart has also been dispelled by the false report about Big Daddy's condition, she laughs, grotesquely, timidly, in Big Daddy's direction and advances on Brick, very quickly and briskly] (Williams, 2014, p. 33).

The form of power that is established in this relationship, which also keeps Big Daddy at the center, is the jocular attitude. Big Mama, without reacting, ends up laughing at what he says, because of the happiness she felt for still believing that the diagnosis was false. However, through the dialogue, we understand that this kind of attitude between the patriarch and the matriarch was already traditional, it was something that consolidated family dinners and celebrations, the adjective "famous" accompanied by the verb "was" mark this hypothesis of analysis.

In addition to this relationship of strength that is established between Big Daddy and Big Mama, there is another game that is established between them and Brick. If we see a Big Mama submissive to the patriarch at first, when the son enters the room and starts to participate in his father's party, we see a more furious and aggressive mother to defend

him. On one side, there is a father who furiously insists that his son stop drinking. On the other hand, there is a mother who does not accept this rude gesture from the father. Elias (1993) would call this relationship an “unstable balance of forces”, which means that the forces, the power, are never established in just one place. It is floating. It varies in focus depending on the interests that are established from individual to individual. In this case, the mother does everything to defend her son, including fighting for the omnipresent power of an authoritarian father and one of the axes of power in that family organization.

In fact, Big Daddy is aware of the matriarch’s desire to take control, so he notices these moves towards power:

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 operations 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?” (Williams, 2014, p. 39).

In addition to talking about control, he also uses the term “boss” to refer to the position she sought to take in this relationship. This reinforces a voluntary movement that, in fact, Big Mama was consciously trying to take power and Big Daddy realized this also consciously. These webs of power are traced as the family is also organized, demonstrating the small powers that are established in the relationships between siblings, household members, and nephews. This conscious seizure of power was not very specified by Elias (2011). He saw relationships in a purely social way. He briefly touches on this subject when he talks about *psychogenesis*. However, he does not believe that there is an innate “spirit” or “psychology” that takes care of individuals, as their relationships are purely social. However, in the previous dialogues, we realized that there is more than a social relationship that is established between family members, there is also a desire for power and what it represents.

BIG DADDY: I went through all that laboratory and operations 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! (Williams, 2014, p. 40).

In this way, power seems to be shaken. It is not condensed into just one figure. It is diluted within the family and manifests itself in the one that is most appropriate at the moment when it is most needed. Therefore, thinking beyond psychology, Elias' theory (2011) can be incorporated into family dynamics and the relationships that originate from this nucleus.

We cannot fail to mention one of Tennessee Williams' greatest assets in this play. In addition to the power being materialized in the story itself, through its characters, it also appeared in the organization of the scenes on stage, with the connection that the actors demonstrated with each other, and the tension that they should portray in each act: "The following scene should be played with great concentration, with most of the power leashed but palpable in what is left unspoken" (Williams, 2014, p. 61). This means that power, in his perspective, would be represented by the "unspoken", by a force that passes through the members of a stage, enacting a complex story. This approach can be analyzed through the perspective of Elias (1994) when he states that power is not a hierarchy that passes from one person to another, but rather acts multilaterally, being diluted by the characters who inhabit the same social web, in this case, a family or even a stage.

In one of the deepest dialogues between Brick and Big Daddy, we notice another dilution of power: between Brick and his friend, Skipper. As we have already mentioned, there seems to be a romantic involvement between the two, which even caused the former to start drinking due to the grief of his friend's suicide. This also culminated in his lack of appreciation for sports, which ended his career. In this sense, the father also begins to suspect that there was a romantic relationship between them. In this way, the power that Skipper exercised over Brick, in life, was due to the romantic relationship, which should be kept secret; and in death, he continued to operate, as it left him a hostage to addictions:

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? (Williams, 2014, p. 62).

One of the central themes that weaves through the story is precisely Big Daddy's illness: does he have cancer or not? Initially, it was certain that it was a laboratory error that led to the idea of an erroneous diagnosis of the disease. However, in the third act, the family doctor enters the scene and denies this theory, focusing on what has been known for a long time: the patriarch really suffered from the disease, based on the analysis of [Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 296-313, 2024.](#)

samples of the affected tissue. Again, we see yet another power relationship established there, not from someone who is present in the nucleus, but from someone who necessarily affects the perception that the members of that nucleus have of each other.

In this sense, knowledge is the same as having power over something. Therefore, the doctor has the power because he knows the truth and is the messenger of the news that will shake that family again. A dramatic atmosphere is created to prepare Big Mama and her family to receive news that was already common knowledge:

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 breathe 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 SOS 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] (Williams, 2014, p. 77).

Big Mama seeks out Brick and refers to him as her only son, which leaves Gooper (older brother) at a loss as to what role he plays in the family. Another power relationship is traced in the family: there is greater power that is exercised between the first child in relation to the second child, marking the mother's preference. Ironically, Gooper is the firstborn. So it's a matter of the mother's preference, where there is a reversal of roles. To get out of the situation, she says that Gooper is a responsible son, father of five children, but she doesn't want him to tell her the news of the illness - which she already knows about - because she never liked Big Daddy. Maggie also insists on reinforcing the news, but she refuses because she claims that she is not of the same blood as hers. She insists on the idea that she only wants to hear the news of the patriarch's cancer from Brick. Thus, power relations are reaffirming themselves, and placing Big Mama at the center, gaining greater prominence, even, than Big Daddy, since it is she who chooses the strongest



relationships that she will maintain, and the weakest relationships that she will remove from her core.

The strongest power, in the relationship with Brick, it is concentrated close to his core, after all, he is her favorite son. Then there is the relationship with Gooper, her firstborn, admired by his family, but insufficient to gain their favor. Finally, on this scale, there is the presence of Mae and Maggie, both together. Maggie is not preferred because she is married to Brick. She has the same weak relationship with Big Mama as Mae. Power proves volatile precisely through Maggie. If for Big Daddy she is preferred, even in relation to Mae, for Big Mama she is not even considered part of the family. Again, the unstable balance of power forces shows itself in these cases.

Finally, we can see yet another power relationship that remains in constant flux from the possible arrival of a new member in the mansion: Maggie and Brick's son. When it is announced, the first person to doubt the veracity of the pregnancy is Mae, who inquired Maggie. She couldn't be pregnant because her room is next door and she can't hear them having sex. Anyway, Maggie insists that this is Big Daddy's birthday present. The veracity of the pregnancy is revealed, as we pointed out at the beginning of this study. In addition to asking for a lawyer, probably to review his will, he also requests to go up on the roof to see, for the last time, the land he owned. This means that family relationships were also volatile due to the money the family had, the great trigger for the game of interest that circulated within the walls of that mansion.

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 pocket bathrobe, as he studies Margaret.] Uh- huh, this girl has life in her body, that's no lie!

BIG MAMA: BIG DADDY'S DREAM COMES 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 me kingdom before I give up my kingdom -- twenty-eight thousand acres of th' richest land this side of the Valley Nile (Williams, 2014, p. 114).

The use of the term Nile Valley demonstrates the full magnitude of the land that Big Daddy held at that time, which also justifies, in a way, Gooper and Mae's race in search of

inheriting what was possible, after all, they knew that on the scale of power they were not preferred: on Big Mama's side, the preferred one was Brick; on Big Daddy's side, the favorite was Maggie. This means that the couple, even being part of the family, even being in the mansion, living there, even giving grandchildren to the patriarchs, were *outsiders* in their own environment. Established and *outsiders* at the same time, just like Maggie. Maggie still had an advantage: she was preferred by Big Daddy who appreciated her in a certain way. In other words, on the power scale she would still be more established than Mae, for example, who was sometimes left aside, ignored and mistreated by Big Daddy.

In this way, we imagine a constellation, as Elias demonstrated in much of his work. The family proposed by Tennessee Williams is a fragmented constellation, in which several power cores are surrounded by several orbits of minor planets. However, this does not mean that these planets are of less importance in this configuration. They act to establish their presence, whether by conquering the great centers of power - Big Mama and Big Daddy - or by producing five children or even having the possibility of pregnancy. In this sense, it is a power marked by money, indifference, loving relationships, conventional or not for the time, the acceptance of these relationships, in short, it is a power that dissolves while it is volatile, fluctuating, does not remain bilaterally with any member of that family nucleus, is diluted multilaterally and each individual takes a position when it suits him or her.

## **Conclusion**

In order to conclude this study, we understand that power, for Norbert Elias, that is multilateral, and is not only concentrated in small daily relationships, it is a much larger situation than that. In this sense, the family can be understood as an institution in which power is volatile and organized as members move within this social space. In this way, when reading a work of theater, by one of the great authors of the 20th century, Tennessee Williams, from a sociological notion, it is still a novelty for the study of Arts and Letters, considering that by for a long time, Eliasian theory was used only in the field of History and Social Sciences, with difficulty being applied in fictional works, with its focus being palpable reality. However, fiction is also a representation of reality, which is a universe that can materialize. Therefore, we hope that this study, which could have many other pages of analysis with the same intonation, can contribute with a new possibility of

**Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 296-313, 2024.

approach as well as serve as motivation for other researchers who seek to relate Social Sciences to the dramatic genre.

## References

BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil: três estudos**. São Bernardo do Campo: Companhia Cultural Fagulha, 2005.

FLOR, Haroldo (Ed.). **Tennessee Willians**. Nova Iorque: Infobase Publicação , 2007.

ELIAS, Norberto. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. São Paulo: Zahar, 2001.<sup>4</sup>

ELIAS, Norberto. **A sociedade dos indivíduos** . São Paulo: Zahar, 1994.

ELIAS, Norberto. **O processo civilizador 1** . Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

ELIAS, Norberto. **O processo civilizador 2** . São Paulo: Zahar, 1993.

ELIAS, Norberto. **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: um guia para pesquisar e desempenho**. Connecticut: Publicação Greenwood Grupo , 1998.

NEIBURG, Frederico. Introdução à edição brasileira. In: ELIAS, Norberto. **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 em uma lata quente telhado** , 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 Márcio 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.

---

<sup>4</sup> The references are in Portuguese, relating to Norbert Elias, because these were the ones consulted for the development of this work and subsequently translated into English.

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 8, n. 2, p. 296-313, 2024.**

WILLIAMS, Tennessee. **Gato em teto de zinco quente**. 1955. Nova York: Nova Direção, 2004.

WILLIAMS, Tennessee. **Gato em uma lata quente teto**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2014.

ZINOMAN, Jason. Teatro: excerto; Gato em uma lata quente teto. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2003/11/02/theater/theater-excerpt-cat-on-a-hot-tin-roof.html>. Acesso: 12 out. 2023.

Translation submitted on: September 18<sup>th</sup>, 2024

Translation approved on: October 27<sup>th</sup>, 2024



**On hot tin land:  
homosexuality and property in  
Tennessee William's *Cat on a hot tin roof* (1955)<sup>1</sup>**

**Sobre terras de zinco quente:  
homossexualidade e propriedade em  
*Cat on a hot tin roof* (1955), de Tennessee Williams**

João Victor Silva<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14018294

**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.

**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.

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2551>. Accessed on: September 30, 2024.

<sup>2</sup> Doctoral candidate in the Linguistics and Literature Studies in English Program at the University of São Paulo (USP), whose research interests include modern American and Brazilian drama, comparative drama and the American and Brazilian musical. He is also an actor, director, and teacher, and a member of Cia. da Revista, a theater company in São Paulo. Email: joao.pereira.silva@usp.br. This article is based on some of the issues presented in the author's master's thesis, defended at the Faculty of Philosophy, Languages, and Human Sciences at USP in 2022 (Silva, 2022).

## *“The fugitive kind” in Tennessee Williams*

In Tennessee Williams’ work, characters of the “fugitive kind” suffer the multiple consequences of attempting to communicate in a world where there seems to be no place for them. These wanderers always live on the margins of life, excluded due to their sensitivity, artistic inclination, or sexual orientation. Their “abnormality”, rather than suggesting a moral or psychological deviation, is one of the many devices used by the author to shed light on the deformations of societal norms in American society. More specifically, it is the “tensions and contradictions accumulated over time” (Betti, 2012a, p. 16) in the American South that have made this area a privileged space for the manifestation of the country’s main political conflicts since the 1930s, a period during which Williams began his career as a playwright.

In this article, I intend to demonstrate how, in *Cat on a hot tin roof*, a play that premiered on Broadway in 1955,<sup>3</sup> the main conflict of the plot can only be fully understood when the social and historical experience of the American South is taken into consideration. Shaping Brick and Maggie’s marriage, the antagonism between Brick and Big Daddy, and the alleged homosexual relationship between Brick and Skipper, is the heart of the play: a deep awareness of the irreversible decay of Southern society and its traditional values, which hinder any possible resolution for these characters’ struggles.

In the play, the efforts of both Big Daddy and Maggie to get Brick to stop drinking and run the family estate become a formal resource that intensifies the social and historical dimension of the play. In their search for a positive resolution to the succession problem, these characters realize the impossibility of convincing the heir through dialogue alone. Thus, they resort to events from the past as a means of providing substance to the ongoing dramatic action in the present: the play can only move towards a *denouement* by dwelling on the reminiscences of Skipper’s death. This procedure, already identified by Peter Szondi in plays associated with the notion of “drama in crisis”, somewhat functions as an interruption of absolutism of intersubjective absolutism of the present that characterizes bourgeois drama (Szondi, 2001, p. 35). By turning to the past, the play historicizes the

---

<sup>3</sup> In the footnotes, references will be made to the final version of the text, published by New Directions in 2004, based on the manuscript prepared by Williams for the American Shakespeare Festival production in 1974, including modifications in relation to the first version (known as “Cat 1”) and the Broadway version, based on the suggestions Elia Kazan made to the text in 1955 (“Cat 2”). For more information on this topic, see Parker (2004).



scenic present, which in turn reinforce the centrality of factors external to the process of constituting (and possibly resolving) dramatic conflicts, rather than emphasizing the psychological effects they might have on these individuals.

Therefore, the desperate and errant actions of the characters, their irascible or introspective behavior, and their animalistic or grotesque characterization do not stem from moral or psychological deviations or pathologies, as suggested by some critics.<sup>4</sup> Instead, these are effects of historical processes that have led to the corruption of the historical fabric within which the action takes place. This device encapsulates the very nature of modern drama, where the external factors acting upon the individual are so intense that it is impossible to distinguish them from their surroundings. Their most intimate impulses are, in fact, the internalization of external factors exerting a centripetal force on them (Lukács, 1965, p. 151), which may manifest as seemingly spontaneous and autonomous actions. As a result of this oppression, the hero is weakened and loses their capacity to act.

### **The metaphysical origin of the plantation**

Although established in the play from the beginning, this device becomes more evident in the second act of *Cat*. At this point, Big Daddy is determined to elicit some kind of confession from his son regarding Skipper, his best friend who committed suicide after declaring his love for Brick. In his search for an “implicit truth” from his son, the father believes there is “something unspoken”<sup>5</sup> in the relationship between the two friends, which he imagines to be the cause of Brick’s apathy and alcoholism. By referring to the past, even before mentioning Skipper’s suicide, the character brings to life a specter that had been presented as a form of stage direction at the beginning of the play and refers to “a tenderness which was uncommon” that lies at the origins of that plantation:

---

<sup>4</sup> To cite two examples: John Gassner did not perceive “any specific social passion” in Tennessee Williams (1954, p. 349), while Nancy Tischler (1961, p. 279) argued that his work could not be considered social because he demonstrated “a preference for the personal problems of his characters,” who were not particularly interested in “social problems.”

<sup>5</sup> *Something Unspoken* is the name of a one-act written by Williams between 1953 and 1958, featuring as its protagonist Miss Cornelia Scott, a sixty-year-old spinster from the local elite of New Orleans, wealthy and connected to the Southern past, an old member of the United Daughters of the Confederacy. As the title suggests, the play also deals with a subject considered taboo, which is homosexuality – in this case, female homosexuality – in Southern societies. For comments on the socio-historical representation of the South in this play and others from the same period, see Betti (2012, p. 7-26).

[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).

For Bibler, the tenderness that existed between the two original owners suggests that at the physical origin of that property, there was a prior “metaphysical” origin, that is, symbolic and spectral, marked by a feeling of affection that lasted a lifetime and still lingered in that environment as a ghostly presence (Bibler, 2002, p. 393). In stark contrast to all other relationships in the play (Maggie and Brick, Gooper and Mae, Big Daddy and Big Mama), this seems to be the only enduring and stable relationship marked by true love on that property (Bibler, 2002, p. 393). From the first time Straw and Ochello are mentioned on, the play goes on to suggest a possible connection between the origin of the plantation and homosexuality itself – or more precisely, *homoaffectivity*.<sup>6</sup> At this moment, however, what is at stake is not the couple’s sexuality but the value that the property holds for Big Daddy. In that space, the efforts of a self-made man turned simple land into a cotton empire. This concern reflects the importance of a patrilineal succession, which originated with the couple of owners and was to be continued by Brick:

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).

Instead of a proper father-son relationship, what is figuratively presented in this passage is a business relationship, to which the fact that the original ownership involved a couple of two men was irrelevant. When Straw died and Big Daddy became Ochello’s partner, the text seems to suggest an association that could be interpreted as a business one, but also potentially as a sexual one, using ambiguous language that, according to

---

<sup>6</sup> For the sake of clarity, there distinction between “homoaffectivity” and “homosexuality” is that the former refers to affection between people of the same sex, not necessarily of a romantic nature; the latter refers to sexual relations between people of the same sex. In this play, at various points, there is no explicit reference to “homosexuality”, but rather to relationships of affection between pairs of men: Straw and Ochello, Brick and Skipper, Big Daddy and Brick.

Bibler, might imply Big Daddy also became Ochello's sexual partner (Bibler, 2002, p. 385). Regardless of the possible interpretation, it was the relationship between those men that ensured the success of the property, which Big Daddy seems to aim at restoring by rehabilitating Brick. The character's brief statement also hints at the complex system of labor relations underlying the construction of that cotton empire. When he says he worked on the plantation "like a nigger," the owner characterizes a society where, even after the end of slavery, the presence of Black people in the fields was massive, often under legally sanctioned conditions of subordination, exemplified by the Jim Crow laws, which were in effect from the late 1870s until the mid-1960s. Even under these conditions, however, Big Daddy was able to ascend socially and, at a certain point, take control of the property, since, although he worked "like a nigger", he was not one. This allowed, for example, his incorporation into the affective core of the property, an expression of what W. E. B. Du Bois referred to as the "wages of whiteness," a kind of "psychological wage" that ensured, in the post-abolition South, the superiority of white workers over Black workers, even when they occupied the same positions (Du Bois, 2017, p. 701).

At one point in the conversation between father and son, the patriarch begins a reflection on how Maggie and Mae, despite being very different, behave in a similar, nervous, and anxious manner, "as a couple of cats on a hot tin roof" (Williams, 2004, p. 81). It becomes clear here that Maggie's "cat-like" characteristic, which can also be extended to Mae, is not a personality trait but rather a conduct practiced by two women who share their connection to the heirs of that fortune – two women "squaring off on it, each determined to knock off a bigger piece" of the land (Williams, 2004, p. 82). From a male perspective, the women of the household (Big Mama, Mae, and Maggie) are seen as opportunistic, which is enough to unite father and son: through their scorn for the female figures, they seem to finally bond. The troubled relationship between Brick and Maggie in the first act gives way to a relationship of (homo)affection between the two men. As if attempting to move towards a resolution to the issue of land succession, the father explains to the son what constitutes the nature of a plantation:

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)

Big Daddy, when speaking of a natural space in which “things accumulate” at an increasing speed until they get out of hand, refers to the progress and modernization of the countryside. The character's rise to success was accompanied by the expansion of the property, a process that, according to him, seems to lack any intentionality: the untouched countryside starts to be dominated by “things”, namely, cotton. In the economic system of the plantation, monoculture is an expression of the agrarian capital, which can only exist under the principles of accumulation and reproducibility. Thus, the process described by Big Daddy is precisely that of capital reproducibility.

When a landowner acquires a piece of land and begins to exploit it, it produces surplus, generates profit, and, eventually, “the first thing you know” the “vacuum” of nature has been filled with “things” uncontrollable to men. From Big Daddy's perspective, in addition to the cotton fields, the “things” that fill the void of the land are also, metaphorically, expressions of capital itself, such as its “parasites”, whose sole interest is to consume as much of this capital as possible and eventually appropriate it. However, the things that “nature replaces it with” are not exactly the product of nature, as Big Daddy supposes, but of anthropic action.

The process described by him is the result of the exploitation of labor. The fact that Big Daddy conceives all this as a natural process indicates the type of ideology to which the character subscribes. He is unable to realize how the predatory behavior of those trying to sink their “claws” into his land is motivated by the very concentration of capital the plantation entails. As someone who was not born an heir but became a capitalist through social ascent, Big Daddy demonstrates an ignorance of the mechanisms of capital, which, besides reproducing and expanding, attracts and ultimately engulfs a myriad of “things”: people, institutions, desires.

The reference to the ghosts of Straw and Ochello subsequently leads to the discussion about the “Skipper problem.” As Hege L. Næss (2012) demonstrated, these three individuals are among the gay characters in Williams's work who, despite not being part of the present action on stage, act directly from the past to push the dramatic action forward, and about whom one can only learn through the speech of other characters.

Alongside Allan, Blanche's ex-husband in *A streetcar named Desire*, who committed suicide after she discovered his homosexuality, and Sebastian in *Suddenly, last summer*, who was devoured by young men on the island of Cabeza de Lobo, Spain, with whom he maintained sexual relations, Skipper, Straw, and Ochello are examples of "off-stage gay characters" whose absence (Næss, 2012, p. 25) is characteristic of this social group during the period in which Williams wrote. Because they are dead, they cannot speak: this is a symbolic silence, which also refers, in formal terms, to a social experience shared by homosexuals in the United States during the 1940s and 1950s, in the context of McCarthyism.

Although the persecution of communists was the primary focus of this movement, other activities considered subversive were also under official scrutiny. According to historian David K. Johnson (2004), the persecution of gays and lesbians in the federal government during the Cold War in the United States led to the systematic investigation, interrogation, and removal of these individuals from public service. Coined the "Lavender Scare", this expression of McCarthyism was based on the unfounded fear that gays and lesbians could pose a threat to national security because they were vulnerable to immoralities, as were communists (cf. Heatley, 2007). For this reason, in *Cat on a hot tin roof*, Skipper's suicide occurs at the moment when his sexuality is symbolically repressed by his best friend, as we will see below. His death, paradoxically, is the past event that allows his spectral presence to enter the dramatic action: if the hero Brick drinks because of his friend's death, as everyone imagines, Skipper's very existence as a homosexual seems to have had enough force to interrupt a succession cycle initiated with Straw and Ochello. Between the founding couple and Brick's best friend, there is a class difference that not only condemns them to different fates but also ensures the play's central conflict.

### **Homosexuality, mendacity and tolerance**

The device Williams employs to represent homosexuality in the play functions as an intermediary between Brick's psychological dimension and the environment he seems to struggle against: mendacity. When Big Daddy asks why his son is restless and cannot stop drinking, Brick complains that he has not yet managed to achieve "the click" he hears in his head when he drinks, which, as a button, has the power to calm him. After threats

from Big Daddy, who promises to “straighten” his son if he does not quit alcohol,<sup>7</sup> Brick declares that he drinks to kill the disgust he feels for “mendacity”. Big Daddy responds irritably:

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! – Pretenses! 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! 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!<sup>8</sup> [*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)

Big Daddy's line could sum up the entire conflict of the play: to him, Big Mama, Gooper, Mae, the children, the Church (represented by the Reverend), and even the fraternal clubs that Big Daddy attends are symbols of mendacity. Because he is not satisfied with Brick's response, however, Big Daddy confesses that he has always felt there was something unspoken between the two, and suggests that this “something” was one aspect of Brick's relationship with his best friend that was “not right exactly”. When Brick asks if his father is insinuating that he and Skipper had a romantic or sexual relationship, Big Daddy replies: “Now, hold on, hold on a minute, son. I knocked around in my time” (Williams, 2004, p. 117).<sup>9</sup> He tells his son, for example, about his life before 1910, when he

---

<sup>7</sup> “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).

<sup>8</sup> Like Freemasonry, the Elks and Rotary are fraternal organizations with objectives ranging from promoting philanthropy and humanitarian services to promoting ethical and political values. They are frequented primarily or exclusively by men associated with political, economic or social power, a status ensured through restricted membership or through donations and financial contributions. The Benevolent and Protective Order of Elks is an American fraternal order founded in 1868 in New York; the first Rotary Club was founded in 1905 in Chicago; and the emergence of Freemasonry dates to the late 14th century in Europe and is closely related to the philosophical and political precepts of the Enlightenment and Liberalism.

<sup>9</sup> According to Bibler (2002, p. 389), the ambiguity of the expression “to knock around”, which can mean “to loaf” but also “to fool around” in a sexual sense, suggests that Big Daddy might have also been



arrived at Straw and Ochello's property: he says he traveled the country, slept in hobo jungles and railroad Y's,<sup>10</sup> had "worn his shoes through", slept in wagons of cotton until he was taken in by the farm's owners.

By mentioning his origins in poverty, Big Daddy wants to convince his son that, in the times when he lived on the fringes of society, he had seen "it all", and, therefore, there would be no reason for Brick to be offended by the insinuation that he and Skipper had a homosexual relationship. In his account, Big Daddy reveals that his first contact with homosexuality occurred when he used to live on the margins of society. Subsequently, he was adopted by a homosexual couple whose position in that system was, on the contrary, central. Even though he had "knocked around" in his time, Big Daddy does not seem capable of seeing tenderness in the couple's relationship and refers to it as something abnormal. He recounts that when Jack Straw died, Ochello "quit eatin' like a dog does when its master's dead, and died, too!" (Williams, 2004, p. 117), which left Big Daddy responsible for managing the property. Where there was tenderness and mutual devotion - a love so profound that one could not live without the other - Big Daddy saw the inhuman relationship of dependency between a master and a dog, two beings who, despite maintaining an affectionate relationship, could not even communicate through language.

This brief speech illustrates a central point in the depiction of homosexuality in the play: the experience being described pertains to how certain behaviors or sexual identities carry different values depending on the position they occupy in society. The homosexual practices witnessed by Big Daddy on the periphery of the system were related to conditions of exploitation and poverty; in a central position, however, they occupy a foundational and essential role. The father's stance, while it may reveal a disregard to the kindness and affection there was between Straw and Ochello, somehow links the figures of Brick and Skipper to those of the property owners and suggests that, just as there was a mutual relationship of dependency between the latter, the former also depended on each other: "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*

---

involved in homosexual relationships when he was young. For this reason, Bibler suggests, he tries to convince his son of his tolerance.

<sup>10</sup> "Hobo jungles" were improvised campsites along railroad lines, particularly at Y-shaped junctions of three different lines ("railroad Y's"), where people often slept for days while waiting for a train to depart. These places were commonly frequented by unemployed individuals, or those in social vulnerability, known as "hobos".

*his crutch and hurls his glass across the room shouting.]*" (Williams, 2004, p. 119). What the son perceives as an attack, Big Daddy views as "tolerance". In both cases, there is a bond of affection so strong that when one party dies, the other stops eating or, in this case, starts drinking. The comparison infuriates Brick, for whom the mere insinuation that there was something sexual in his relationship with Skipper is revolting:

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! [...] 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).

If the father seems tolerant and tries to approach his son, Brick reasons in the opposite direction. For him, the accusation being made was that he and his friend had practiced sodomy, a term laden with religious connotations and which refers to immoral and sinful practices - not coincidentally, moments before this statement, Reverend Tooker appears at the balcony doors, "the living embodiment of the pious, conventional lie"<sup>11</sup> searching for the toilet. When Brick recounts an anecdote from the time when Skipper and he were in college, he refers to one of the members of the fraternity they were part of, who was expelled from the campus accused of sodomy and fled to North Africa. The distinction between center and periphery concerning the experience as a homosexual is revisited here: the young man who was accused of homosexual behavior had to flee from a fraternity, a space of power associations in the context of American universities, towards the "edges" of the world. "North Africa", a vague designation for the periphery of the international economic system, serves here as an allegory for a space of primitivism and disorder.<sup>12</sup>

Big Daddy says that the place he has just returned from is even farther than that: "death's country", "the other side of the moon". For this reason, nothing could easily surprise him, which confirms the logic of metaphorical spatialization of homosexuality here. In the space where the characters are - the center of an economic system - there are

---

<sup>11</sup> "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).

<sup>12</sup> In *Suddenly last summer* (1958), the place where homosexual activities took place, the *Cabeza de Lobo*, island, in Spain, was also described as a grotesque and wild scenario.

marks of order and social conventions, there is room for tenderness and affection, for partnerships, and for the expansion of capital. In “another” space, a distant one, disorder, sodomy and other deviant sexual behaviors prevail: they are North Africa, “the other side of the moon” (that is, death) or Big Daddy’s past on the streets.

After having seen the other side of the moon, that is, the afterlife, Big Daddy became even more “tolerant” than he was. Even before a near-death experience, however, the character claims to have always lived with “too much space” around him, so he never let himself be infected by what others thought. At this moment, Big Daddy clearly connects homosexuality to the property: “One thing you can grow on a big place more important than cotton! – is tolerance! – I grown it” (Williams, 2004, p. 122). He, who had two homosexual owners as parental figures, claims to have learned that tolerance is more valuable than the land itself. What underlies this statement, however, is the relationship of contiguity between the cotton plantation and Straw/Ochello: indices of the same sign, Big Daddy’s tolerance and the conservation of the land must coexist – under the risk that the absence of tolerance could jeopardize the survival of the property.

### ***“Too rare to be normal”: The “Skipper problem”***

While Big Daddy continuously tries to convince Brick of his tolerance and therefore solve the issue of succession, Brick moves in the opposite direction. As the patriarch forces his son to confess to what he assumes to have been a romantic relationship between him and his friend, Brick insists that there was nothing impure between them. To him, his friendship with Skipper was so pure and ideal that it could not be “tainted” by such an accusation.

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, p. 122-123).

To Brick, the exceptional nature of his relationship with Skipper stemmed from the fact that it was pure and true, while everything around it was false and deceitful, thus making it “too rare to be normal”. The description he makes of their friendship once again brings them closer to Straw and Ochello, between whom there was “a tenderness which was uncommon”, as indicated in the opening stage direction. Despite Brick’s attempts to distance himself from the couple, whom he derogatorily refers to as “sissies”, he reaffirms that his relationship with Skipper was superior to any form of “worldly” normality, just as it was with the couple of landowners, who could only live a lasting romantic life because they transcended “normality”, isolating themselves, at least metaphorically, in the plantation. The rejection of normality, in this case, is synonymous with power: at the heart of an empire, the choice not to adhere to the society’s norms was financially and politically possible. However, for Brick, the weight of social norms seemed more burdensome: “the wide and profound reach of the conventional mores he got from the world that crowned him with early laurel” (Williams, 2004, p. 122) represents the values of a social norm in which there was no room for a tender relationship between two men.

What separates Brick/Skipper from Straw/Ochello is the fact that, although Brick was also raised on the plantation, he had not yet held control over it so far. The world that “crowned him” is the world of Southern high society, where Brick played the role of an American hero, who had to embody the highest moral values of the world he represented. Born and raised during the Second World War, Brick embodied the values of a rapidly expanding society, which, as it exerted its power over other nations and reaffirmed its call to greatness, needed superheroes. What ultimately separates the couple of landowners from Brick and Skipper is the fact that the latter are products of a second generation of the American Dream: they were university students, football heroes, fraternity members. However, what separated Brick from Skipper, was the fact that the former, unlike his best friend, was a member of the Southern elite, which would have afforded him certain privileges.

If Big Daddy learned to be “tolerant”, it is because, in addition to relying on that tolerance to ensure the survival of the estate, he did not bear the burden of being considered “deviant” himself. On the other hand, as a byproduct of social climbing that Brick did not have to experience, Big Daddy was able to witness poverty. In his journey of ascension, the patriarch seems to have understood something that his son hasn’t: only the

force of capital can be stronger than the myths of American society and the conventional morality that rules it. Straw and Ochello, as legitimate representatives of the Southern bourgeoisie, were above any social convention and could afford the privilege of owning their tenderness, however rare it might have been.

By filling the void left by them, Big Daddy also internalized the values that were necessary for the continuity of the estate: the importance of Big Daddy's "tolerance", in this case, is explained by its absolute necessity for the survival of the property, both in the past and now, as he tries to convince his son to take control of the land. By insisting that Brick stop drinking and "straighten up", he reaffirms his commitment to the force of capital, as he is concerned with preparing an heir. To get his son to stop drinking, he first needs to introduce him to this system of "tolerance". In exchange for this "truth" (which the text refers to as "the Truth", in direct opposition to "mendacity") that the father tries to extract from Brick, the son decides to reveal the truth about Big Daddy's diagnosis: "one inadmissible thing for another".<sup>13</sup>

The inadmissible thing that Big Daddy tries to extract from Brick concerns the circumstances of Skipper's death, which up to this point has not been clarified for the reader. The details of this passage are found in the extensive stage direction that Williams incorporated into the final version of the text:<sup>14</sup> "[...] *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.) The process of "disavowing" could be interpreted as repression, in psychoanalytic terms, that is, when an individual unconsciously rejects truth, which, the text suggests, led to Skipper's suicide. By comparing the inadmissible thing that Big Daddy and Brick are discussing (the issue of homosexuality) with the inadmissible thing that Brick will reveal to his father (the truth about Skipper's death), homosexuality and succession are once again connected. From a dramaturgical perspective, the "invasion" of the past concerning Skipper into the scenic present is the element that leads to the *denouement*, as the truth is finally revealed for both son and father.

---

<sup>13</sup> "[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).

<sup>14</sup> This stage direction, perhaps the most important in the play, was introduced by Williams in the final version of the script ("Cat 3") and clarified the issue of Brick's homosexuality and his relationship with Skipper. The passage was written in response to a review by theater critic William Kerr, who criticized the ambiguity and evasion with which the play addressed the theme of homosexuality.

## In search of truth: mendacity as a system

Skipper's suicide, as it is retold and recreated onstage, ultimately informs Big Daddy of the imminence of his own death. In contrast to the mendacity that seems to govern all other aspects of the family, there exists between father and son some form of actual truth: only in death can one be true to oneself, as in life there is nothing but falsehood and lies. To clarify what happened to Skipper, Brick recounts the moment when he called him and made a drunk confession, to which Brick responded by silently hanging up. In the son's detailed account to the father, it becomes clear that, just as Maggie does throughout the entire play, Skipper called his friend in hope of getting closer to him: his confession, rather than a request for the consummation of something, was a cry for help in the face of a situation of oppression that perhaps he could not handle alone. Thus, it becomes clear that what caused the young man's death was his frustrated attempt to symbolically enter the space of power and security that the Brick inhabited. Just as Maggie tries and fails to conceive a child with Brick in order to finally become part of that world, where tolerance and affection supposedly exist, Skipper also unsuccessfully attempted to become closer to his friend – a movement symbolized by the night of frustrated intimacy between Skipper and Maggie. To Big Daddy, this explanation serves as a confession that the disgust his son tries to annihilate is disgust with himself.

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).

If we accept that mendacity is a fact of capitalist social dynamics, that means that Brick has incorporated it as a synonym of social conformation, which in turn confirms Big Daddy's stance: he is not accusing his son of being a homosexual or even implying that he was *indeed* in love with Skipper, but rather of being a coward, as he lacked the courage to oppose mendacity to defend his friend's truth. The heir's inability to face Skipper's homosexuality and support him, despite the possibility that he himself might be accused of being a homosexual, is what in fact led to his friend's suicide. By succumbing to the



accusations made against him, the young man felt compelled to renounce his own life, as to suppress the “inadmissible thing” that supposedly existed between him and Skipper.

His death, then, depicts not the experience of homosexuality, but that of homophobia and repression, which are also expressions of the mendacity that Brick struggles against – even though he apparently cannot associate his action towards Skipper with an unconscious adherence to this system. Through narrative devices, the text does not provide a scrutiny of the psychological dimension of this character, then, but rather dramatizes his moment of crisis, which is a “common crisis”, in which disgust is a response to the system of mendacity. As the explanatory stage direction clarify, what the play attempts to capture is “not the solution of one man’s psychological problem”, but “the true quality of experience in a group of people” who are going through “a common crisis”.<sup>15</sup> When Big Daddy accuses his son of having renounced his friend’s truth, he accuses him of not being as tolerant as he himself always has been, of not having opposed the very mendacity that he so strongly criticizes. The father seeks to point out the inconsistency and contradiction in his son’s position of contesting the immorality he identifies in others and in that structure, while unconsciously adhering to this system and its values. By hanging up the phone and refusing to face Skipper’s truth – not to believe in it, or even to adhere to it, but simply to face it – Brick yielded to the falsity that disturbs him. The same norms and conventions that led to his friend’s suicide were, for him, values to be defended, which in turn pushed Brick into the state of melancholy in which he finds himself.

When Brick states that “mendacity is a system that we live in. Liquor is one way out an’ death’s the other...” (Williams, 2004, p. 129), he demonstrates an awareness that this is not merely a set of social conventions, but a system. More than a trait of a normative society, mendacity corresponds to several elements, both concrete and abstract, that interconnect to form an organized whole, which has the capacity to present itself ideologically as “the truth”. This whole, in the script, is the property being contested, serving as a metonymy for another larger system – the capitalist one – whose symbolic control is being sought after by Maggie and the other competitors in the play. If, for Brick, the only escapes from that system are alcohol and death, it is because the “click” he feels

---

<sup>15</sup> “[...] [*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).

when he drinks has the power to symbolically kill it: a way of renouncing the lies that present themselves as truths in this world.

Just as Skipper died to renounce that system, Brick drinks to kill himself slowly. Big Daddy's illness, in this sense, matches his son's alcoholism, because both cancer and alcoholism turn out to be, we conclude, not mere parasites that invade healthy bodies, but the ultimate expression of a *proper functioning* of those organisms, both physiologically (Big Daddy's body) and socially (the plantation, of which Big Daddy is a metonymy). If cancer and alcohol are contiguous signs of mendacity, as our analysis suggests, it is because they are "necessary evils" of a system that relies on lies, corruption, and immorality function: the former leads to actual death, the latter has the capacity to promote death in life and to annihilate truth. This was the case with Skipper, who died for truth; it is the case with Brick, who slowly poisons himself to avoid truth; and it is finally the case with Big Daddy, who will now die because he has known truth.

Common to all three characters is the Oedipal journey towards knowingness that blinds and kills. Just as in Sophocles' classic, their journey towards truth ends up blinding the one who dares to know. If in *Cat on a hot tin roof* that leads to the death of the seeker, it also ensures the survival of the system, for Big Daddy will die, but his property will remain untouched. Symbolically, the patriarch's cancer turns out to be a metaphor to the property itself, which corrodes him from within, but ensures that the actual plantation remains alive and functioning, safeguarding mendacity as the norm. Just as Big Daddy dies slowly, Brick also kills himself gradually, perhaps because he realized – before his father, but after his best friend – that no truth can outlive that norm.

As for Skipper, by invading the dramatic action, this character compels Brick to accept his own truth, so he can finally rid himself of his disgust and conform to the system of mendacity Big Daddy has helped to build, thereby accepting to carry it forward. However, when the protagonist reveals the truth about his father's cancer, he places them on equal footing: "one truth for another". This is because, by the end of the second act, both are moribund, suffering from different expressions of the same "cancer" that is gradually being "expelled" from the organism: for Big Daddy, this turns out to be an autophagic movement, as he is consumed at the moment he attempts to force his son to accept his own truth, which would imply the destruction of the lies surrounding him, and thus, the destruction of the system itself. Symbolically, then, the patriarch is killed and

must die so the property can survive him. Like ashes, the end of the play imposes upon the characters the ruins (still alive, however) of a history of racial and class exploitation that insists on reasserting itself. These ruins, intrinsically linked to Southern traditions, render “self-determination and moral choice” of the characters who inhabit that world “unattainable” (King, 1995, p. 629): this is true for Brick, but also for many other characters in Williams’ works, “fugitive kinds” who flee from their own inability to self-determine or even exist in a society that constantly seeks to preserve itself. In this fictional universe, psychic dysfunctions, alcoholism, and brutality are not attempts to cover up the fractures of a world cursed by its past, which, as is often the case, reappears in the present in the form of a haunting. In human terms, these are the *only possible ways* of existing in a decaying world; in literary terms, they are forms of representing the discrepancy between the imposed social norms and the repressed desire which are byproducts of this very imposition. Within this conflict resides the drama of Tennessee Williams.

## References

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.

DUBOIS, W. E. B. **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. **“Commies and Queers”**: Narratives that supported the Lavender Scare. Dissertação de Mestrado. Arlington: University of Texas, 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, 1995, p. 628.

KUSHNER, Tony. **Angels in America**: A gay fantasia on national themes. New York: Theater Communications Group (TCG), 2013.

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.

PARKER, Brian. Swinging a cat. In: WILLIAMS, Tennessee. **Cat on a hot tin roof**. New York: New Directions, 2004.

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.

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.

Translation submitted on: September 21<sup>st</sup>, 2024

Translation approved on: October 28<sup>th</sup>, 2024



**Adereços adequados:  
objetos em circulação em  
*O zoológico de vidro e Um bonde chamado desejo*<sup>1</sup>**

**Proper props:  
circulating objects in  
*The glass menagerie and A streetcar named Desire***

Alessandro Clericuzio<sup>2</sup>

Giselle Alves Freire (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14030585

## 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 *O zoológico de vidro* e *Um bonde chamado Desejo*, 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 acerca 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.

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2557>. Acesso em: 15 set. 2024.

<sup>2</sup> Professor associado de literatura americana na Universidade de Perugia, Itália. Tem escrito amplamente nas áreas de estudos culturais e queer, tendo publicado livros e artigos sobre teatro e poesia do século XX. Publicou os resultados de suas pesquisas em estudos cinematográficos, seriados de TV e em ficções sul-americanas. Além de assinar a autoria do livro *Tennessee Williams and Italy. A transcultural perspective [Tennessee Williams e Itália – uma perspectiva transcultural]* (Palgrave, 2016). E-mail: [alessandro.clericuzio@unipg.it](mailto:alessandro.clericuzio@unipg.it).

<sup>3</sup> Giselle Alves Freire (Gisele Freire) é atriz, tradutora e professora de inglês. É mestre em estudos da tradução com foco em tradução teatral pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Instagram: @giselefreire\_teacher. LinkedIn: Gisele Freire professora de inglês. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9919848845443642>. E-mail: [freiregisele@gmail.com](mailto:freiregisele@gmail.com).

## 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.

“Viajamos carregando nossas palavras”  
Ofelia Zepeda

## Introdução

A singularidade da dramaturgia de Tennessee Williams com frequência tem sido identificada com o paradigma da contraposição entre o silêncio e a voz, entre a repressão e a declaração, já que muitas de suas personagens ao longo de sua carreira são ostensivamente ou tagarelas ou tímidas e silenciosas. No entanto, estas personagens não são os únicos meios para transmitir mensagens ou para disfarçá-las; os objetos teatrais têm um poder de comunicação que pode rivalizar, negar ou apoiar palavras faladas em um fluxo de informação às vezes despercebido. Os adereços de palco, na sua condição fluida de símbolos, lexemas, elementos semióticos ou significantes materiais, e, como tal, transportadores de mensagens, só recentemente receberam atenção crítica de estudiosos da dramaturgia e do teatro. Historiar o papel e o uso dos adereços ao longo dos séculos tem sido o objetivo dos críticos que trabalham nesta área.

Um dos primeiros estudos sistemáticos realizados nessa área – *The stage life of props*, de Andrew Sofer – investigou o poder dos objetos de palco em assumir uma vida própria na encenação. Distinguindo entre análise de produção (as possibilidades oferecidas por um texto) e análise de encenação (do momento, a performance dos materiais de uma produção específica), o autor sugere uma definição universal do adereço. Sua atenção,



portanto, concentra-se no adereço como “um objeto discreto, material, inanimado que é visivelmente manipulado por um ator no curso da performance” (Sofer, 2003, p. 11), uma descrição que eu preservo neste artigo.

Com a difusão do estudo dos adereços do palco, o teatro de Shakespeare recebeu uma atenção significativa a qual permitiu que objetos específicos, tais como um crânio e uma toalha, para nomear os mais conhecidos, se tornassem metonímias transnacionais e trans-históricas das peças com as quais são relacionados. Juntamente com o seu teatro, o início do drama moderno, uma produção literária que não podia depender dos aparelhos ilusionistas que os palcos do teatro contemporâneo podem se gabar, atraiu investigação sobre o papel dos adereços no palco. *Staged properties in Early Modern English drama*, de Jonathan Harris e Neil Korda, é uma coleção de ensaios desvendando o mito da cena elisabetana nua, focando-se em vários estudos de caso de peças específicas da época. Segundo os autores, “Os objetos no início do teatro moderno” [...] “muitas vezes tinham a intenção não apenas de capturar, mas sim de confundir os olhos por meio de graça real ou aparente” (Harris; Korda, 2006, p. 4). O trabalho deles também aponta para as raízes dos estudos dos adereços no século XXI, que eram detectadas no crescente interesse pela cultura material que se desenvolveu após os anos 1980 (Harris; Korda, 2006, p. 15-16).

O estudo de Sophie Duncan intitulado, *Shakespeare's props: memory and cognition*, como o título sugere, oferece uma abordagem cognitiva ao uso de adereços pelo dramaturgo no palco. Ela discute o quão absurdo foi o abandono que a maioria dos objetos de cena sofreram tanto em sua análise textual ou de performance, quanto em sua vida física (ou seja, armazenamento), enquanto “um punhado de adereços icônicos – armas, crânios, lenços e partes do corpo – tornaram-se uma transcrição visual para suas peças e chave para sua disseminação iconográfica” (Duncan, 2019, p. 23). Explorando as interseções ocorridas no século XXI entre neurociência, literatura e o gênero teatral em particular, Duncan sugere que os adereços de cena devem ser interpretados não tanto como substitutos dos corpos dos personagens, mas como extensões voláteis de suas mentes. Tais adereços “não são assimilados pela mente, mas se tornam gatilhos e locais de atividade cognitiva por si só” (Duncan, 2019, p. 24). Em outras palavras, “seu status como mentes portáteis destacáveis os leva de objetos cognitivamente assistidos a sujeitos cognitivos estendidos” (Duncan, 2019, p. 28).

O estudo abrangente de Eleanor Margolies, intitulado *Props* (2016), é um exemplo recente que reúne abordagens teóricas e práticas para tratar de adereços textuais e materiais. Seu estudo abrange desde a Grécia Antiga até a América do século XX, onde o objeto, por meio das teorias de Stanislavski adotadas por Lee Strasberg em seu Método, paradoxalmente tendia a desaparecer. Embora tivesse a maior importância como “gatilho de emoções” nos famosos exercícios de atuação sensorial, o objeto poderia ser simplesmente imaginado na prática dos atores, perdendo assim sua presença física (Margolies, 2016, p. 33-35).

### **Memória reificada**

Baseando-se nos trabalhos mencionados anteriormente, este artigo tem como objetivo identificar e investigar alguns dos adereços mais significativos nas primeiras duas obras de sucesso mundial de Tennessee Williams e sua circulação sincrônica e diacrônica nos palcos estadunidenses. É exatamente no momento em que o “Método” estava sendo ensinado na cidade de Nova York e aplicado à dramaturgia por Elia Kazan, do Group Theatre, que Williams optou pelo desaparecimento de talheres e comida em sua peça de 1945, *O zoológico de vidro*. Embora outros adereços estejam presentes e sejam centrais na peça – como a coleção de vidro, o telefone, a máquina de escrever, a vitrola e o retrato do pai – em termos de objetos, o autor trabalhou uma mistura de realismo e evocação poética. Em consonância com sua ideia de uma nova linguagem dramática, ele especificou que, na cena de abertura do jantar “comer é indicado por gestos sem comida ou utensílios” (Williams, 1971b, p. 146).

Seu famoso manifesto – na forma de notas de produção para a peça – elaborado com base na lição que o expressionismo havia ensinado aos dramaturgos nos EUA, fundiu esse legado com um desejo por um realismo poético. O resultado foi uma “estética fundamentalmente realista subvertida por sugestões de uma consciência mediadora, [...] mais precisamente descrita como ‘realismo subjetivo’” (Murphy, 1992, p. 10), na qual gestos e adereços (ausentes) ajudariam a obscurecer as fronteiras entre o real e o imaginário. As poucas declarações que antecedem a peça em si são extremamente significativas em relação à minha pesquisa atual sobre objetos de cena, especialmente quando Williams escreve que:

Quando uma peça emprega técnicas não convencionais, não está [...] tentando escapar de sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou interpretar a experiência, mas está realmente [...] tentando encontrar uma abordagem mais próxima, uma expressão mais penetrante e vívida das coisas como elas são. A peça realista direta com sua geladeira legítima e os autênticos cubos de gelo [...] corresponde a um cenário acadêmico e possui a mesma virtude de uma semelhança fotográfica (Williams, 1971b, p. 131).

Apesar de seu desprezo ingênuo pelas potencialidades da arte fotográfica, Williams está aqui dizendo algo revelador sobre sua ideia de uma linguagem teatral onde “a realidade é uma coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, essencialmente, apenas por meio da transformação” (Williams, 1971b, p. 131). Esta é uma peça de memória, e como tal, um local particularmente significativo para analisar o valor dos objetos de cena. A inter-relação entre objetos de cena e memória tem se mostrado essencial na leitura de Sophie Duncan sobre os adereços de Shakespeare, como, por exemplo, em sua observação de que “Ofélia e Hamlet buscam maneiras de reificar a memória por meio de itens materiais” (Duncan, 2019, p. 37).<sup>4</sup> Assim, *O zoológico de vidro* como um todo pode ser considerada como uma objetificação da memória de Tom.

Enquanto a memória é uma arma em *Elsinore*, ela é um fardo no Sul dos Estados Unidos, seja na St. Louis de *O zoológico de vidro* ou na Nova Orleans de *Um bonde chamado Desejo*. Esta é uma das características mais evidentes do teatro de Williams, tanto em relação às personagens num nível pessoal quanto na sociedade em geral. Para se libertar da gaiola de sua triste vida familiar convencional, Tom precisa descartar suas memórias e despejá-las na plateia por meio da encenação da peça. O despejo é mais fácil se o fardo for mais leve, o que explica a omissão de comida e talheres no início da recordação. O peso também está associado à memória para Laura, que “levanta o pesado anuário” (Williams, 1971b, p. 156) contendo seu passado.

De fato, Tom não lida com muitos objetos ao longo da peça. Ele se atrapalha muito com suas roupas (consideradas universalmente como adereços pelos estudiosos): seus sapatos, seu sobretudo, seu cachecol. Na cena três, enquanto seu braço está preso na manga do casaco, “[p]or um momento, ele está aprisionado pela roupa volumosa” (Williams, 1971b, p. 164). No início da cena seguinte, ao tentar entrar no apartamento, ele deixa cair a chave, estabelecendo uma desconexão com um objeto que não só simboliza acesso, mas que de fato contém um código memorizado para esse fim. Não é surpresa que

---

<sup>4</sup> Em particular, caixas e livros, e por extensão câmaras e armários, como “receptáculos”, são considerados por Duncan como arquivos cerebrais com um poder revelador.

ele até esqueça sua chave ao chegar em casa com Jim. Seu desejo de não entrar naquele espaço sufocante é objetificado pela queda ou falta da chave de casa.

Enquanto Jim é “bastante desajeitado com as coisas” (Williams, 1971b, p. 223) e Tom reclama que ele “*não tem coisa alguma, nenhuma única coisa – [...] em minha vida que eu possa chamar de MINHA!*” (Williams, 1971b, p. 161), Laura e Amanda usam objetos para suas próprias necessidades, seja o telefone ou os animais de vidro. No final da cena cinco, Amanda segura um pincel com o qual pretende arrumar o penteado de Tom (a rubrica diz “ela ataca o cabelo dele” (Williams, 1971b, p. 184) e Laura “aparece com um pano de prato” (Williams, 1971b, p. 189). Seu manuseio de objetos cotidianos exemplifica perfeitamente a domesticidade que ambas desejam e da qual Tom está fugindo. Outro adereço um tanto visível, que ajudará virtualmente Tom nesta fuga, é o jornal que ele manuseia enquanto está sentado no sofá na cena cinco. A grande manchete “Franco triunfa” (Williams, 1971b, p. 178) tem o único propósito de projetá-lo longe de seu meio.

Uma evidente disparidade de gênero separa os desejos e estilos de vida das mulheres e dos homens. Esta situação é refletida nos adereços de palco. No apartamento dos Wingfields, Tom segura cigarros e bilhetes de cinema, enquanto Amanda entra repetidamente no palco segurando comida, uma tigela de sobremesa (Williams, 1971b, p. 147), uma jarra de ponche de frutas e um prato de macarons (Williams, 1971b, p. 231). “Eu não sou feito de vidro”, declara Jim (Williams, 1971b, p. 224), enquanto Laura é constantemente comparada ao vidro, tanto em relação a sua fragilidade quanto a sua luz religiosa. O vidro claramente objetifica a desigualdade de gênero. É o material que Tom quebra no final da peça quando joga seu copo de limonada no chão. A ação prefigura Stanley destruindo pratos e xícaras no jantar de aniversário de Blanche em *Um bonde chamado Desejo*, com uma intenção ainda mais evidente de atingir o feminino simbólico ligado a eles.

Reconsiderar *O zoológico de vidro* por meio de seus adereços de palco permite entender a preocupação da peça com a objetificação de sentimentos, corpos e identidades. Questões de identidade são evidentes ao longo da peça, já que as personagens lutam para ser algo além do que são, ou falham em cumprir as expectativas, ou são apresentados como ideais desencarnados. Amanda se considera irmã de Laura e Laura não consegue se conformar com o estereótipo da Belle do Sul. Tom veste o uniforme de um marinheiro mercante consistente com a ideia que faz de si mesmo e Jim é apresentado como um

“arquétipo do inconsciente universal” (Williams, 1971b, p. 159).

Os objetos têm características antropomórficas ou zoomórficas e os corpos são facilmente objetificados. Laura se apoia no braço do sofá (Williams, 1971b, p. 230) e brinca com o pé de uma mesa (Williams, 1971b, p. 151), sem mencionar suas figuras de vidro. A quebra do unicórnio claramente significa a transformação de Laura de objeto “rígido” (Williams, 1971b, p. 225) para um ser humano único, como Jim a assegura “Você é um vezes um!” (Williams, 1971b, p. 227). Em um tom completamente diferente, Jim é introduzido por Tom como alguém “com a aparência limpa e polida como uma porcelana chinesa” (Williams, 1971b, p. 190). Em um teatro com fortes correntes homosociais, os homens são objetificados como desejáveis, enquanto as mulheres são vistas como vítimas ou absolutamente desprezíveis.

### **Carregando o fardo**

Quando subiu a cortina do teatro e os espectadores estadunidenses viram o apartamento dos Wingfields, pode-se dizer que não era a primeira vez que eles assistiam personagens interagindo com objetos imaginários. Além das companhias de teatro experimentais se apresentando para um número limitado de espectadores, um espetáculo da Broadway surpreendeu o público com *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, em 1938. As personagens abriam janelas imaginárias, carregavam garrafas de leite invisíveis (mas cujo tilintar era ouvido) e um médico trabalhava com uma pesada bolsa preta que não podia ser vista.

Bolsas, malas, baús, bagagens: poucas diferenças distinguem esses objetos, pois todos se referem a algo que carregamos conosco enquanto nos deslocamos de um lugar para outro. Esses objetos denotam imediatamente um movimento, seja ele de exílio, de deslocamento, de prazer, de férias ou de trabalho. As malas são frequentemente usadas como adereços evocativos: se permanecerem fechadas, com zíper ou trancadas, elas escondem ou protegem um segredo. Se forem abertas, oferecem uma visão da vida privada e pessoal do proprietário. Elas podem ser absurdas, como uma das malas que Lucky carrega em *Esperando Godot*, de Beckett, primeiro pensada para conter itens importantes e úteis, e depois revelada como contendo apenas areia. Em *A importância de ser prudente*, de Oscar Wilde (reencenada na Broadway com uma produção bem-sucedida em

1947, mesmo ano da estreia de *Um bonde chamado Desejo*, de Williams), uma bolsa expõe a origem social de Jack Worthing como aceitável para Lady Bracknell, assim, relacionando fortemente aos adereços questões de classe, bem como o poder de criar e resolver conflitos dramáticos.

Antecipada pela valise com a qual ela aparece no início da peça, o baú de Blanche em *Um bonde chamado Desejo* é totalmente visível e participante da ação dramática como nenhum outro adereço no teatro de Williams. O baú é “bagagem, mobília e personagem ao mesmo tempo. Uma presença em cena pesada e difícil de manusear, que espelha sua própria (a de Blanche) fisicalidade frágil, mas, ainda assim, firme” (Harlan, 2018, p. 24). De fato, ele também é o repositório de sonhos, memória, documentos. É a mansão DuBois, Belle Reve, objetificada no palco.

Uma leitura feminista sugeriu que Blanche e Stanley lutam pelo domínio, um sobre o outro, na tentativa de adquirir autoridade, estabelecer a verdade e, assim, a história. A leitura observou como o baú substitui Blanche na cena dois, enquanto ela está se banhando e está ausente da cena, exceto como uma voz cantante.

Curiosamente, o baú também se defende dos ataques de Stanley tão bem quanto Blanche faz quando entra em cena, principalmente porque ele contém mais do que Stanley pode compreender e resiste as suas tentativas de redução. Blanche declara: ‘tudo o que possuo está nesse baú’, e, por enquanto, tanto a proprietária quanto o objeto contam sua história com sucesso (Vlasopoulos, 1986, p. 155).

A luta não termina aí, e Stanley arrasará Blanche assim como fez com o baú. Nesta cena, ele se transforma em um agente da alfândega avaliando a bagagem de sua cunhada na fronteira entre passado e presente, entre mentiras e realidade, entre imoralidade suspeita e padrões hegemônicos da vida familiar. No “fundo da mente daquele menininho” (Williams, 1971a, p. 282), como diz Blanche, pode também haver uma sugestão da objetificação misógina que a língua inglesa, há muito tempo, inscreveu na palavra “baggage” (bagagem), pois poderia ser usada para identificar “uma mulher desonrada e sem valor, com frequência vista como alguém que levava uma vida imoral [...]. Também significaria uma mulher boba, atrevida, astuta ou esperta” (Harlan, 2018, p. 47).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> O epíteto foi usado para definir outra famosa Belle do Sul: “Scarlett é uma mulher fútil e apressada” (Mitchell, 1936, p. 864).



De acordo com as teorias de Marvin Carlson (2001), o teatro é uma “máquina de memória”, onde os espectadores tendem a experimentar eventos de palco como uma repetição de algo já visto, como um repositório de memória cultural, como uma reciclagem de percepções passadas em uma configuração imaginária. Os objetos materiais com os quais as personagens interagem lembram o público não apenas de objetos reais da vida cotidiana, mas também de adereços semelhantes em produções anteriores ou contemporâneas. Assim, a bagagem de Blanche merece uma análise mais detalhada em uma perspectiva sincrônica e diacrônica.

Considerando sua situação de deslocamento, suposta pobreza e “dependência”, sua valise carregada à mão transmitia imediatamente a imagem dos migrantes pobres da crise pós-1929, as vítimas miseráveis da Depressão. No entanto, nos palcos anteriores da Broadway, a memória dos espectadores poderia encontrar figuras mais semelhantes à dela. Mulheres desordenadas e “com um passado” haviam aparecido em duas das peças americanas de maior sucesso dos anos 1920, *Anna Christie*, de Eugene O’Neill, e *Rain*, adaptada do conto homônimo de Somerset Maugham para a Broadway por Clemence Randolph e John Colton. Ambas as personagens viajavam com bagagens que indicavam claramente uma perda de lar, um sentido de fuga e de precariedade.

Para Anna, “uma mala fica no meio do chão” na abertura do ato IV (O’Neill, 1998, p. 48), marcando o momento em que ela deixará a prostituição em favor do casamento. Essa mala é um lembrete visível de seu passado problemático, assim como o passado da personagem Sadie Thompson que viaja com ela, em *Rain*, do Havaí para o Mar do Sul [como era chamado antigamente]. A história dessa mulher, que aparentemente fugiu de uma batida policial em Honolulu no antigo distrito da luz vermelha, foi apresentada por mais de dois anos ininterruptos na Broadway (Waincott, 2004, p. 137). Forçada a ficar em quarentena em Samoa por causa de uma pandemia de cólera, ela liga para a única estalagem disponível onde um missionário travaria uma guerra moral contra ela. Ela está cercada por jovens soldados, “carregando a bagagem de Sadie – vários objetos esquisitos que foram embalados às pressas em xales e lenços gigantes. Há uma mala muito antiga e surrada” (Colton; Randolph, 1948, p. 20). Como a heroína da peça é muito mais sedutora e malandra do que a personagem fictícia de Maugham, a velha e surrada valise não é apenas o receptáculo de seu passado, mas também um duplo da Sadie original.

Os palcos americanos também testemunharam, nas primeiras décadas do século XX, produções das peças de Anton Tchekhov, onde os criados com frequência passavam inquietos pelo palco carregando bagagens. Tchekhov, um dos escritores favoritos<sup>6</sup> de Williams, usa em sua dramaturgia malas que reverberam no baú de Blanche. Isso não é uma coincidência, nem tem a ver com mulheres “pecadoras”. A convergência entre a bagagem de Blanche e as muitas malas carregadas em *A gaiivota*, *Tio Vânia* e *O jardim das cerejeiras* pode ser encontrada no sentimento de perda e deslocamento devido à decadência dos velhos mundos que o Sul de Williams e a Rússia de Tchekhov testemunhavam e lamentavam. O clima de decepção de *A gaiivota*, a sensação de relacionamentos mal ajustados em *Tio Vânia* e o desmoronamento da velha aristocracia em *O jardim das cerejeiras* contribuem para um sentimento de realocação, denotando um espaço de temporalidade, insegurança e desconforto objetificado por malas e baús.

Geralmente considerada uma peça irmã de *Um bonde chamado Desejo*, *A morte de um caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, estreou na Broadway dois anos após a obra-prima de Williams. As duas peças são frequentemente relacionadas ao triunfo do teatro americano do meio do século finalmente encontrando sua voz e impondo-a nos palcos mundiais. Elas também são lidas como as peças que denunciam falsos mitos de sua cultura: a Belle do Sul e o *self-made man*. As personagens principais das duas peças compartilham questões relacionadas à mobilidade, pois ambos são forçados a sair de seus ambientes protetores, Belle Reve para Blanche e sua rota como viajante de vendas para Willy. No final da década de 1940, “era como se o indivíduo estivesse em um vazio temporal, um estado de espírito capturado pelo homem oscilante<sup>7</sup> de Saul Bellow, no romance, e pelas personagens de Willy Loman, de Miller, e Blanche DuBois, de Williams, no drama” (Bigsby, 1992, p. 75).

Poucas condições humanas estão tão diretamente ligadas ao vazio temporal quanto a de viajar, seja por deslocamento social, exílio, alienação, ou por lazer, já que a origem da palavra férias está no verbo latino *vacare*, que significa “estar desocupado”. A presença abundante de bagagem em várias formas e tipos em *A morte de um caixeiro-viajante* é mais uma confirmação de sua proximidade com *Um bonde chamado Desejo*. Willy, que declara

---

<sup>6</sup> “Naquele verão [1934] Eu me apaixonei pelos escritos de Anton Tchekhov [...]. *A gaiivota* é ainda, creio, a maior das peças modernas” (Williams, 1975, p. 51). Os críticos têm reiteradamente discutido sobre essa afinidade: ver Bigsby (1997) e Debusscher (1997).

<sup>7</sup> Nota da tradutora: “homem oscilante” é uma referência ao romance *Dangling man*, de Saul Bellow, cujo personagem principal oscila entre a vida civil e a militar. Em português, o livro foi traduzido como “Na corda bamba”.

“ainda me sinto meio... temporário em relação a mim mesmo” (Miller, 1961, p. 40), aparece pela primeira vez no palco com duas grandes malas de amostras, um orgulho e um fardo ao mesmo tempo. Estas são bastante diferentes da “mala de viagem” de Bernard (Miller, 1961, p. 70), um sintoma do sucesso do jovem, pois ele consegue prazer enquanto Willy não pode mais viajar nem mesmo a trabalho. A personagem mais bem-sucedida na peça beira o mítico: o irmão de Willy, Ben, é o próprio epítome do sucesso e autoconfiança, sempre em movimento, sua figura falando de “lugares distantes”, Alasca, África, ou simplesmente os Estados Unidos do Sonho Americano. Ele nunca deixa de aparecer com sua valise e guarda-chuva (Miller, 1961, p. 34, 66), uma espécie de uniforme do homem de negócios, um sinal de estar ou ir para “outro lugar”, não no ambiente sufocante em que Willy se sente preso, e um sinal de ter “algo” para carregar.

Há um momento em que a aparição de Ben parece suscitar um sentimento de otimismo e o filho de Willy, Biff, entra em cena com uma mala que aponta para a mobilidade ascendente (Miller, 1961, p. 67), mas esse movimento é interrompido. O mesmo adereço reaparecerá quando o jovem vai a Boston e descobre a traição que Willy fez a sua esposa. As indicações de cena alertam sobre a presença da mala de Biff três vezes: por três vezes as personagens interagem com o adereço (Miller, 1961, p. 92, 94, 95), seu papel em marcar a queda da família Loman é bastante evidente. É uma bagagem que fala de distanciamento, traição, abandono e desilusão.

### **As roupas fazem a mulher**

Esta gama tão ampla de paisagens semânticas, no que diz respeito às bagagens nas primeiras décadas do século XX nos palcos americanos, possibilitou converter-se em drama os investimentos cognitivos coletivos desta era em termos de malas. Quando as malas são abertas, porém, seu conteúdo se torna o foco da atenção e, no caso de Blanche, o que é retirado do baú tem, por sua vez, um alto potencial simbólico, bem como uma representatividade dramática significativa: roupas, papéis e joias.<sup>8</sup>

No caso de *Um bonde chamado Desejo*, fala-se sobre a duplicidade de classe (a supostamente rica Blanche versus a empobrecida Stella casada com um trabalhador

---

<sup>8</sup> No entanto, quando os recipientes permanecem fechados, eles podem apontar para uma sensação de aprisionamento, como no caso da bagagem de Byron, composta principalmente de pássaros enjaulados em *Camino Real* de Williams (Ghasemi, 2011, p. 215).

proletário). A luta de Stanley com Blanche é marcada pela continência de ressentimento pessoal, por parte do homem, e pelo faz de conta teatral, por parte da heroína. Enquanto ele está convencido de que se denuncia a fraude que sua cunhada perpetrara contra ele e sua esposa, isto é imediatamente revelado por Stella como sendo algo inútil. Os cristais de *strass*, logo esquecidos por Stanley e não avaliados como ele havia insinuado, reaparecem quando Blanche os coloca no final da peça, definindo-a peculiarmente como alguém sem valor algum. Stanley, antes comprometido em avaliar as riquezas, não hesita em rebaixar e difamar sua antagonista, que está usando uma tiara e pantufas prateadas com brilhantes: “Olha você nesse traje de Mardi Gras surrado, alugado por cinquenta centavos num trapeiro de quinta categoria! E com essa coroa maluca na cabeça!” (Williams, 1971a, p. 398). Stanley demonstra mais interesse na rápida desvalorização das pedras e da proprietária delas do que em uma avaliação real do que ele poderia ter de fato perdido.

Do baú, chamado em princípio por Stanley de “[o] baú de tesouro de um pirata” (Williams, 1971a, p. 274), saem exuberantes vestidos. Williams faz uso abundante de roupas nesta peça que trata de sedução, amor, sexo, desejo e corpos. Os homens estão ou em suas roupas de trabalho (mesmo que isso seja interpretado como uma roupa sexy para Stanley),<sup>9</sup> em roupas de lazer, ou de esporte coloridas. Blanche e Stella frequentemente se vestem ou se despem à vista ou ligeiramente escondidas. Tons de vermelho, vermelho escarlate, verde e azul de cetim ou seda confirmam a atenção que a plateia deve dar à aparência das personagens, à objetificação socialmente aceitável de seus corpos. Se os adereços não fossem suficientes, o diálogo o confirma, já que Stella exige que seu marido faça referência à vestimenta de Blanche: “admire seu vestido e diga que ela está maravilhosa. Isso é importante para Blanche. É o seu pequeno capricho!” (Williams, 1971a, p. 271).

Mas esse processo é levado ainda mais adiante: as roupas podem substituir pessoas quando estas não usadas. O pijama espalhafatoso de Stanley está jogado na entrada do banheiro como um troféu sexual após a noite de amor seguindo a briga com Stella, e é sacudido de maneira premonitória, quase sinistra, pouco antes de ele agredir Blanche na cena dez. Na cena pivotal dois, o vestido de Blanche, estampado com flores, está estendido na cama de Stella, quando Stanley vandaliza o baú enquanto Blanche está no banheiro dissolvida apenas em uma voz cantante. A coincidência da presença do vestido e da ausência da mulher exatamente quando o baú é vandalizado é bastante reveladora da

<sup>9</sup> Sobre a novidade do poder sedutor do traje masculino em Williams, ver Gontarski (2021, p. 9-32).

fragmentação da identidade feminina nas primeiras peças de Williams. Este momento apresenta uma preocupação recorrente com a voz que aponta para a dificuldade de lidar com a materialidade de um corpo sobrecarregado pelas expectativas hegemônicas. Por outro lado, um personagem masculino – o marido de Amanda – pode ser descorporificado e objetificado no palco por seu retrato (que ressoa com clareza no retrato do General em *Hedda Gabler*, de Ibsen) como sinal de sua fuga bem-sucedida.

Até Amanda e Laura passam por dinâmicas significativas em questões de roupas: quando sua mãe a manda sair do apartamento para comprar mantimentos, Laura está usando o casaco de Amanda, “mal ajustado, as mangas muito curtas para Laura” (Williams, 1971b, p. 169), o que sugere que Laura nunca poderá ser como sua mãe, nem mesmo como sua mãe gostaria que ela fosse. Amanda, por outro lado, está tão confiante no poder de sua visão, apesar do passar das décadas (que ela nega toda vez que chama Laura de “irmã” ou flerta com Jim como se fosse ela quem ele veio ver), que o vestido que ela veste enquanto se prepara para a chegada do pretendente acumulou mais história do que a própria mulher. Na verdade, ela continua a contar incessantemente as circunstâncias de sua juventude ligadas aos tempos em que ela usava aquele “[a]lgo” que ela “ressuscitou daquele velho baú” (Williams, 1971b, p. 193).

Esses episódios revelam uma relação mãe-filha e uma confusão de papéis sociais. E a reificação da identidade feminina é denunciada através de objetos usados para fingir que são partes do corpo. Preparando sua filha para o encontro tão esperado com Jim, Amanda produz dois pós-compactos, embrulha-os em lenços e os enfia no peito de Laura. A reificação dos corpos prova ser um sinal dos tempos na descrição de Tom dos esforços de sua mãe para conseguir assinaturas para uma revista de *glamour*:

o tipo de revista que apresenta as sublimações seriadas de damas das letras que pensam em termos de seios delicados como xícaras, cinturas esbeltas e afiladas, coxas ricas e cremosas, olhos como fumaça de madeira no outono, [...] corpos fortes como os da escultura etrusca (Williams, 1971, p. 159).

Um indicador claro do que a cultura consumista estava induzindo, essa revista não é um adereço, ela é apenas evocada, não está presente no palco. Como material impresso popular, prefigura outra publicação que o público veria no início da cena quatro de *Um bonde chamado Desejo*, quando em uma das mãos de Stella há “pendura[do] um livro de quadrinhos coloridos” (Williams, 1971a, p. 310). Uma vez que esta cena marca o triunfo de um modo de vida proletário, instintivo e satisfatório em oposição ao mundo poético e

frágil da velha gentileza do Sul, o livro de quadrinhos moderno e colorido se impõe sobre o universo cinza (uma cor conectada ao falecido marido de Blanche, Allan Grey) e estéril de Blanche e suas citações literárias. Ele também aponta para a extrema importância que o terceiro material que sai do baú, o papel, adquire neste jogo.

### **Bonecas de papel com garrafas de vidro**

Cartas, bilhetes, cadernos, lanternas e lenços estão entre os adereços mais significativos que adicionam comunicação ao diálogo dramático, e todos são feitos de celulose. O pedaço de papel que Blanche lê ao procurar o endereço de sua irmã em Nova Orleans se torna seu passaporte para um “novo mundo mecanicista e determinístico” (Kolin, 1997, p. 456), significando o acaso e a desconexão de sua jornada de vida, assim como faz a valise. Seu bilhete de volta para Laurel, presente de aniversário de Stanley, concretiza a atividade cognitiva de Blanche ao objetificar seus constantes retornos de memória ao passado, anteriormente provocados pelo Varsouviana.

Dentro do baú, tanto o amor quanto os bens materiais foram transformados em papel: suas cartas de amor e os muitos documentos legais que atestam a perda de Belle Reve. Tudo foi objetificado, o material e o imaterial, e o baú serve como arquivo de um amor possivelmente casto e não correspondido, assim como de fornicções “brutais”. Esta peça, tão intrinsecamente embrenhada em sexo e desejo, coloca esses papéis e sua origem no mesmo nível. Desejo e decadência, sublimação e depravação acabam caindo no chão, como mariposas nas mãos de um macaco.

O papel imaterial é frequentemente mencionado na peça,<sup>10</sup> na forma da Lua de Papel sobre a qual Blanche se refere cantando ou das Bonecas de Papel mencionadas nos cantos dos “artistas negros no bar ao virar da esquina” (Williams, 1971a, p. 305). Mas o papel ativa relações materiais em *Um bonde...* que pretendem denunciar o olhar masculino como chauvinista e destrutivo. Não é por acaso que, na cena quatro, Blanche tenta escrever uma carta pedindo ajuda em um lenço de papel Kleenex com um lápis de sobancelha. Nenhum outro adereço poderia ser mais explícito representando um fetiche que reifica os principais cânones da sedução feminina. A sedução que se volta contra Blanche

---

<sup>10</sup> O papel como um elemento abrangente leva Kolin (1997, p. 456) a afirmar que “Blanche se encapsula em papel; sua epistemologia é delineada em papel. [...] Ela está profundamente inspirada pela economia das artes, ministrando aulas com textos sagrados de uma ‘herança literária’ citando poesia e pregando a santidade (e esnobismo) da literatura. Seu universo é papel, bibliotecário”.



transformando-se em vulnerabilidade – indicada na sequência quando ela quebra o espelho em que se vê. Se Stanley sabia como atingir, desde o primeiro momento, Blanche sabia como se esconder: da investigação ocular que os dois homens querem fazer sobre ela. O papel nem sempre será útil. No entanto, o papel que ela usou para cobrir a lâmpada a fim de ficar menos visível é tão dotado de sua agência cognitiva que, quando Stanley, no final da peça, quer feri-la ainda mais, ele o arranca, com o efeito de que “[e]la grita como se a lanterna fosse ela mesma” (Williams, 1971a, p. 416).

Muitas vezes sem sucesso, alguns objetos de fato são usados para esconder outros objetos nessas duas peças. Um tecido novo é usado, por exemplo, para esconder móveis antigos em *O zoológico de vidro*. Ele oculta a pobreza e o passar do tempo dos olhos do jovem cavalheiro, enquanto outra lanterna se torna uma convenção para a de Blanche, pois “uma lanterna de papel colorido esconde a luminária quebrada no teto” (Williams, 1971b, p. 191). Essa preocupação com a luz e a visibilidade permeia ambas as peças, tanto que se pode dizer que os objetos lutam para revelar algo enquanto as personagens tentam abafá-los. A própria Blanche afirmará “Não tenho nada a esconder” (Williams, 1971a, p. 280) porque sabe muito bem que seus antagonistas querem bisbilhotar sua vida pessoal mais íntima.

O alvo desta investigação é a capacidade – e tendência – de Blanche de seduzir, pois os dois protagonistas masculinos acreditam que isso foi “indecentemente” (em sua mentalidade sexista) usado no passado ou como está sendo usado com eles.<sup>11</sup> Todos os objetos aos quais Blanche esteve conectada, roupas, papel, joias e bagagem, são ferramentas para seus atos de sedução ou os resultados dos mesmos. Mas há um objeto pelo qual Blanche, por sua vez, é seduzida, e esse é a garrafa. Ainda mais do que o papel, embora negligenciado pelos críticos, os outros objetos onipresentes em *Um bonde...* são as garrafas de vidro. Garrafas de Coca-Cola, garrafas de cerveja, garrafas de uísque estão em quase todas as cenas e visivelmente, ambigualmente, manipuladas pelas personagens.

Isso não se relaciona simplesmente com a propensão evidente de Blanche (assim como de Stanley, Mitch e dos outros homens, ou de Tom em *O zoológico...*) para beber. Considerando-se, nas palavras de Tom, a “fraqueza por símbolos” (Williams, 1971b, p. 145), e as insinuações sexuais que se constroem do primeiro para o segundo ato, é

---

<sup>11</sup> “Blanche é rotulada como a sedutora, uma enganadora de homens, uma ‘Circe’” e, quando chamada de tigresa por Stanley, ela é conectada “a uma criatura predatória associada à luxúria” (Kolin, 1993, p. 26). Williams está claramente indicando o chauvinismo masculino hegemônico quando identifica o desejo sexual de uma mulher ao perigo ou à fragilidade.

impossível superestimar os símbolos eróticos associados a esses adereços. Muito mais porque Stanley, logo após ridicularizar o signo de Virgem de Blanche e acusá-la de encontros sexuais promíscuos, aparece “com uma bebida sob seu cinto” (Williams, 1971a, p. 335). Blanche acabara de falar com sua irmã sobre o desejo de se envolver com Mitch, e Stella lhe garante que isso vai acontecer, mas a adverte: “Vai acontecer, querida, *vai*... Mas não beba mais!” (Williams, 1971a, p. 336). Outra bebida aparece imediatamente, disfarçada na presença do Jovem Colecionador do jornal *Evening Star*, que menciona beber um refrigerante de cereja, ao que Blanche responde: “Você está me deixando com água na boca” (Williams, 1971a, p. 338) e depois o aconselha, “vá embora rápido! Seria ótimo ficar com você aqui, mas eu tenho que ser boa – e manter minhas mãos longe de crianças” (Williams, 1971a, p. 339).

Cotejar as outras ocorrências de garrafas nestas peças, sem dúvida indica que a tentação relaciona fortemente beber com sexo. Pode ocorrer como uma forma de falar, como quando Blanche, no início da peça, adverte a irmã para “guardar a garrafa para que eu não seja tentada” (Williams, 1971a, p. 255), mas a proximidade dos dois elementos é recorrente e reveladora. Enquanto flerta com Mitch, Blanche agarra uma garrafa de bebida e é bastante explícita, mesmo que em francês: “*Voulez-vous couchez [sic] avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage!* – Quero dizer, é uma coisa boa. ... Encontrei um pouco de licor! Apenas o suficiente para dois drinks sem sobrar nada, querido...” (Williams, 1971a, p. 344).

A interação das personagens com recipientes de vidro não se limita apenas ao ato de beber. Em duas ocasiões, as protagonistas femininas reagem ao derramamento de líquidos de maneira que pode sugerir prazer sexual. Com uma “jarra de vidro limada à moda antiga” nas mãos, Amanda sente-se “rejuvenescida” pela presença de Jim e “joga a cabeça para trás com uma gargalhada, derramando um pouco de limonada” sobre si mesma (Williams, 1971b, p. 232). Blanche tem uma reação semelhante quando o refrigerante derrama na sua saia: “Blanche ri estridentemente e pega o copo, mas sua mão treme tanto que quase escorrega. Stella despeja o refrigerante no copo. Ele espuma. Blanche dá um grito estridente” e então “ri mais um pouquinho” (Williams, 1971a, p. 334).

Além de manter uma garrafa perto da virilha, o próprio Stanley age de forma semelhante, com a diferença de que desta vez o gesto é realizado intencionalmente, com a garrafa como uma ameaça e um símbolo de paz ao mesmo tempo, com insinuações

sexuais elevadas à última potência:

[A tampa da garrafa estoura e um gêiser de espuma dispara. Stanley ri alegremente, segurando a garrafa sobre a cabeça.]

STANLEY (*continua*): Ha-ha! Chuva celeste! [Ele estende a garrafa em direção a ela] Vamos enterrar o machado e fazer um brinde amoroso? Hein?

BLANCHE: Não, obrigada.

STANLEY: Bem, é uma noite memorável para nós dois (Williams, 1971a, p. 395).

Instantes depois, ele a está estuprando enquanto ela tenta se defender com a ponta da garrafa. Nessas peças, o prazer sexual, se não os órgãos sexuais, são representados por intermediadores, e o intermediário aqui é a garrafa de vidro; mais um adereço na rica lista de objetos que enchem o palco de Williams.<sup>12</sup>

## Conclusão

No final da peça, pouco antes de ser levada embora, Blanche imagina-se como bagagem jogada no mar, o que demonstra um nível máximo de objetificação. Impulsionada pelas uvas (um adereço real), sua ruína a leva a sua mala (um adereço imaginário neste momento), enquanto ela fantasia: “Serei enterrada no mar, costurada em um saco branco limpo e jogada ao mar” (Williams, 1971a, p. 410).

Desde a valise da cena de abertura até o baú, e, por último, o saco imaginário, a bagagem é a principal metáfora da peça (e de suas peças contemporâneas): ela não protege, não esconde; ela encapsula e é usada para dispensar. Essa bagagem encenada, de fato, denota desvios da norma social ou familiar, e o peso que o sistema impõe àqueles que transgridem, seja em forma de prostituição, adultério ou simplesmente sedução feminina. Esse efeito de diminuição e objetificação da culpa pretendida é muito claro para Stanley, que descarta sarcasticamente a vulnerabilidade de Blanche respondendo a sua esposa: “Uma *peça* delicada ela é” (Williams, 1971a, p. 376) (meu destaque). Embora não haja dúvida de que as mulheres de Williams sejam as vítimas desse sistema patriarcal, às vezes elas falam a mesma linguagem materialista de seus antagonistas, como quando Blanche quer reduzir Stanley apenas como sendo células de procriação. Depois de simbolicamente

---

<sup>12</sup> Este é claramente um território freudiano amplo demais para ser explorado neste artigo. Considerando como a crítica literária se desenvolveu após os anos 1950, e como os estudos teatrais em particular mudaram nas últimas décadas, não é de se surpreender que os dois estudos que aplicam a crítica psicanalítica ao teatro estadunidense não mencionem um único adereço ao tratar das peças do autor (Sievers, 1955, p. 370-388; Davis, 1994, p. 60-102).

borrifá-lo com seu *spray* de perfume em uma tentativa de sedução, ela afirma que sua irmã não pode “simplesmente *supor* que qualquer parte de um cavalheiro está em sua natureza! *Nem uma única partícula, não!*” (Williams, 1971a, p. 322) e pensa nele em termos de átomos reprodutivos – ligando-os a posses materiais – quando ela sustenta que “ele é o que precisamos misturar com nosso sangue agora que perdemos Belle Reve” (Williams, 1971a, p. 285).

A leveza de partículas e átomos contrasta com a constante preocupação com o peso das pessoas em seu estado objetificado e dos adereços que contêm memória. Isso se reflete no amplo materialismo que informa o mundo que Williams, retratado em *O zoológico de vidro* e em *Um bonde chamado Desejo*. Esse materialismo é uma acusação aos papéis de gênero e à política sexual na sociedade americana da época, aos mitos sulistas de gentileza e à tendência de reificar pessoas, sentimentos e identidades como resultado do crescente peso do consumismo. Os “Romeus de farmácia” (Williams, 1971a, p. 302), dos quais Blanche reclama, estão em oposição à necessidade de “Coisas superiores! Coisas da mente e do espírito!” (Williams, 1971b, p. 174) que Amanda pede a Tom para cultivar, enquanto ele se sente preso no sistema de produção desumanizador da fábrica de sapatos.

Considerando como os adereços de palco circulam nas peças do autor e nos palcos contemporâneos, e como ressoam intertextualmente, é possível compreender com mais profundidade as questões em jogo no teatro de Williams – assim como suas técnicas de significação. Esses objetos e seu “poder sedutor” (Sofer, 2003, p. 19) prestam-se a uma leitura da paisagem cultural das ansiedades sociais e das economias dramáticas que estavam entrelaçadas para dar forma a dois clássicos estadunidenses.

## Referências

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.

Tradução submetida em: 04 ago. 2024

Tradução aprovada em: 03 out. 2024





L'oggetto perfetto:  
la circolazione di oggetti nello  
*Zoo di vetro e Un tram che si chiama desiderio*<sup>1</sup>

Adereços adequados:  
objetos em circulação em  
*The glass menagerie e A streetcar named Desire*

Alessandro Clericuzio<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14030646

### Abstract

Partendo dalla recente critica che teorizza il ruolo degli oggetti teatrali (*props*), questo articolo analizza la funzione che essi acquisiscono nei drammi di Tennessee Williams *Lo zoo di vetro* e *Un tram che si chiama desiderio*. Riconsiderare queste opere attraverso il ruolo di oggetti quali abiti, bagagli, lettere e bottiglie permette una comprensione più profonda delle tematiche di cui è innervata l'economia significativa dei due drammi. Un'analisi diacronica e sincronica di oggetti significativi e ricorrenti in queste opere mostra come alcuni di essi circolino in un panorama culturale in cui il genere e la sessualità dominano il discorso drammatico dell'epoca. Il teatro di Williams risulta quindi evidenziare un processo riduttivo di oggettificazione che sminuisce e denigra gli esseri umani in generale e le donne in particolare. Attraverso una sottile denuncia del mondo materialista e consumista dell'America degli anni Quaranta, questi drammi attribuiscono agli oggetti il potere di mettere in evidenza le disuguaglianze di genere, nonché le politiche sessuali egemoniche.

**Keywords:** Bagagli; Abiti; Genere; Erotismo; Consumismo; Memoria.

### 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.

<sup>1</sup> Testo originariamente pubblicato in inglese su questa rivista (v. 7, n. 2, 2023), con il titolo "Proper props: circulating objects in *The glass menagerie* and *A streetcar named Desire*". Disponibile su: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2557>. Accesso effettuato il: 12 settembre 2024.

<sup>2</sup> Alessandro Clericuzio insegna Lingua e Letteratura Angloamericana presso l'Università degli Studi di Perugia. Ha pubblicato saggi e volumi sul teatro del Novecento, sulla Beat Generation, sulla Letteratura del Sud degli Stati Uniti e nel campo di Film e Media Studies. E-mail: [alessandro.clericuzio@unipg.it](mailto:alessandro.clericuzio@unipg.it).

## Introduzione

L'originalità drammaturgica di Tennessee Williams è stata spesso identificata con le paradigmatiche lotte tra voce e silenzio e tra repressione e declamazione in quanto molti dei personaggi nell'arco della sua carriera sono inequivocabilmente logorroici o, al contrario, timidi e silenziosi. Questi personaggi non sono però gli unici mezzi che l'autore usa per convogliare o camuffare messaggi. Gli oggetti scenici hanno un potere comunicativo che può negare, confermare o rivaleggiare con il dialogo in un flusso di informazioni a volte sottostimato. I *theatre props*, nella loro fluida condizione di simboli, lessemi, elementi semiotici o significanti materiali, e in quanto tali, in grado di convogliare messaggi, hanno solo recentemente ricevuto attenzione dalla critica teatrale e drammatica. Storicizzare il ruolo e l'uso degli oggetti scenici attraverso i secoli è stato l'obiettivo dei critici che hanno operato in questo campo.

*The stage life of props* di Andrew Sofer, uno dei primi lavori sistematici nel settore, ha studiato la capacità degli oggetti teatrali di assumere vita propria durante la performance. Distinguendo tra analisi della produzione (le possibilità offerte dal testo) e analisi della messinscena (l'effettiva performance di uno specifico allestimento), arriva a suggerire una definizione universale dell'oggetto scenico. Egli identifica il *prop* come "un oggetto discreto, materiale e inanimato che sia visibilmente manipolato da un attore durante la performance" (Sofer, 2003, p. 11), descrizione condivisa come presupposto di questo articolo.

In seguito alla diffusione dello studio degli oggetti scenici, il teatro di Shakespeare ha ricevuto una notevole attenzione in quanto ha permesso ad alcuni oggetti, quali il teschio e il fazzoletto, per nominare i più noti, di diventare metonimie transnazionali dei drammi con cui sono identificati. Insieme al suo teatro, anche il dramma rinascimentale, produzione artistica che non poteva far affidamento sulle attuali tecniche illusionistiche, ha sollecitato lo studio del ruolo degli oggetti scenici. *Staged properties in Early Modern English drama*, di Jonathan Harris e Neil Korda è una raccolta di saggi che, concentrandosi su svariati casi studio di specifici drammi dell'epoca, sfatano il mito del palcoscenico elisabettiano spoglio. "Gli oggetti sul palcoscenico rinascimentale," sostengono, "avevano

spesso lo scopo non semplicemente di attrarre, bensì di sopraffare lo sguardo per mezzo del loro visibile alto costo, del movimento e della capacità di sorprendere” (Harris; Korda, 2006, p. 4). Il loro studio rintraccia, inoltre, le radici della letteratura critica del 21° secolo sui *props* nell’interesse nei confronti della cultura materiale che si è sviluppato dopo gli anni Ottanta del Novecento (Harris; Korda, 2006, p. 15-16).

Lo studio di Sophie Duncan *Shakespeare’s props. Memory and cognition*, come promette il titolo, propone un approccio cognitivo all’uso che il Bardo fece dei *props*. Nel volume volge la propria attenzione all’assurdità dell’oblio cui sono stati condannati la maggior parte degli oggetti scenici sia nell’analisi testuale, sia nella loro vita fisica (ovvero il deposito materiale), mentre “una manciata di oggetti iconici – armi, teschi, fazzoletti e parti del corpo – sono diventate la visualizzazione stenografata dei relativi drammi e chiave per la loro diffusione iconografica” (Duncan, 2019, p. 23). Sulla base delle intersezioni del 21° secolo tra le neuroscienze, la letteratura e il genere teatrale in particolare, Duncan suggerisce che gli oggetti scenici debbano essere letti non tanto come sostituti del corpo dei personaggi, quanto come estensioni volatili della loro mente. Tali oggetti “non vengono assimilati nella mente ma provocano attività cognitiva e diventano luoghi effettivi di tale attività” (Duncan, 2019, p. 24). In altre parole, “la loro condizione di menti portatili e removibili li porta dall’essere oggetti usati cognitivamente a soggetti in grado di estendere attività cognitive” (Duncan, 2019, p. 28).

L’ampio studio di Eleanor Margolies *Props* è un recente esempio che unisce approcci teorici e pratici agli oggetti materiali e testuali. Il suo studio spazia dall’Antica Grecia all’America del 20° secolo dove l’oggetto, attraverso le teorie di Stanislavski adottate da Lee Strasberg nel Metodo, paradossalmente tendeva a scomparire. Sebbene avesse enorme importanza per “provocare emozioni”, nei noti esercizi sensoriali di recitazione, l’oggetto poteva essere semplicemente immaginato nella pratica attoriale, perdendo così la sua presenza fisica (Margolies, 2016, p. 33-35).

### **La reificazione della memoria**

Elaborando gli studi fin qui menzionati, questo articolo intende identificare e analizzare alcuni tra i più significativi oggetti scenici nei primi due successi globali di Tennessee Williams e la loro circolazione sincronica e diacronica sui palcoscenici

americani. È esattamente all'epoca in cui il Metodo veniva insegnato a New York e applicato alla drammaturgia da Elia Kazan del Group Theatre, che Williams optò per la sparizione di posate e cibo nel suo dramma del 1945 *Lo zoo di vetro*. Sebbene altri oggetti siano presenti ed essenziali nella *pièce*, tra cui la collezione di vetro del titolo, il telefono, la macchina per scrivere, il grammofono e il ritratto del padre, in termini di *props*, l'autore operò una fusione tra realismo ed evocazione poetica. Coerentemente con la sua idea di un nuovo linguaggio drammatico, specificò che nella scena della cena in apertura del dramma, “[t]utto è indicato con gesti, senza cibo o utensili” (Williams, 1963, p. 71).<sup>3</sup>

Il suo famoso manifesto in forma di note per la regia elaborava la lezione che l'espressionismo aveva lasciato ai drammaturghi nordamericani, fondendone l'eredità culturale col proprio desiderio di realismo poetico. Il risultato fu una “estetica fondamentalmente realistica sovvertita da suggestioni di una coscienza mediatrice, [...] meglio descritta come ‘realismo soggettivo’” (Murphy, 1992, p. 10), in cui i gesti e gli oggetti (assenti) avrebbero aiutato a sfumare i confini tra il reale e l'immaginario. Le dichiarazioni che precedono il dramma nell'edizione stampata sono estremamente significative in relazione alla presente ricerca sugli oggetti scenici, specialmente laddove Williams scrive che:

Quando un drammaturgo si esprime con tecniche non convenzionali, non vuol dire [...] che egli cerchi di sfuggire alla sua responsabilità di affrontare la realtà o di interpretare l'esperienza, ma anzi che egli [...] tenta di trovare un'aderenza più intima, un'espressione più penetrante e vivida delle cose come sono. Il dramma realistico veristico o naturalistico che dir si voglia, col suo frigorifero vero e i suoi autentici cubetti di ghiaccio [...] corrisponde alla pittura accademica di paesaggio e ha lo stesso valore di una riproduzione fotografica (Williams, 1963, p. 65).

Nonostante il suo ingenuo rifiuto delle potenzialità dell'arte fotografica, qui Williams sta affermando qualcosa di rivelatorio sulla propria idea di un linguaggio teatrale in cui “la realtà è una cosa organica che la fantasia poetica può rappresentare o suggerire, nella sua essenza, solo attraverso una metamorfosi” (Williams, 1963, p. 65). *Lo zoo di vetro* è un dramma della memoria e, come tale, si presta a una significativa analisi del valore degli oggetti scenici. La stretta connessione tra oggetti scenici e memoria si è rivelata essenziale nella lettura che Sophie Duncan ha fatto dei *props* di Shakespeare, come per esempio nella sua osservazione che “Ofelia e Amleto cercano entrambi il modo per

---

<sup>3</sup> Tennessee Williams, *Lo zoo di vetro*, in *Teatro*, traduzione di Gerardo Guerrieri, Torino, Einaudi, 1963. Le successive citazioni dallo *Zoo di vetro* e da *Un tram che si chiama desiderio* sono tratte da questa edizione.

reificare la memoria attraverso oggetti fisici” (Duncan, 2019, p. 37).<sup>4</sup> In questo modo *Lo zoo di vetro* nella sua interezza può essere considerato una reificazione della memoria di Tom.

Laddove la memoria è un’arma in quel di Elsinore, nel Sud degli Stati Uniti è un fardello, che si tratti della St. Louis dello *Zoo di vetro* o la New Orleans di *Un tram che si chiama desiderio*. Questa è una delle caratteristiche più evidenti del teatro di Williams, sia per quanto riguarda i personaggi che per quanto riguarda la società in generale. Per potersi liberare dalla gabbia della sua vita familiare tristemente convenzionale, Tom ha bisogno di sbarazzarsi dei propri ricordi e riversarli sul pubblico sottoforma della narrazione/messinscena del dramma. L’atto di riversarli è più facile se il fardello è più leggero, il che spiega l’omissione di cibo e posate nei primi momenti della rimembranza. Il peso è associato alla memoria anche per Laura, che nella seconda scena solleva il “pesante” annuario che contiene il suo passato.

Dal canto suo, Tom non maneggia molti oggetti nel corso del dramma. Ha un gran da fare con i propri vestiti (universalmente considerati *props* dalla critica): le scarpe, il cappotto, la sciarpa. Nella scena tre, mentre ha un braccio incastrato nella manica del cappotto, per un attimo resta “bloccato” dal pesante abito.<sup>5</sup> All’inizio della scena successiva, mentre tenta di entrare nell’appartamento, fa cadere la chiave, stabilendo una disconnessione con un oggetto che non solo simbolizza l’accesso, ma contiene effettivamente un codice memorizzato a quello scopo. Non c’è da sorprendersi se la chiave addirittura la dimentica, nel momento in cui torna a casa con Jim. Il suo desiderio di non entrare in quello spazio soffocante è oggettificato dalla chiave di casa caduta o dimenticata.

Mentre Jim è “alquanto goffo con gli oggetti”<sup>6</sup> e Tom lamenta che non ha “una cosa, una cosa sola – [...] qua dentro, che io possa dire ‘è mia!’” (Williams, 1963, p. 81), Laura e Amanda usano gli oggetti per i propri scopi, che si tratti del telefono o degli animaletti di vetro. Alla fine della scena cinque, Amanda tiene in mano una spazzola con cui intende aggiustare la pettinatura di Tom (la didascalia, non tradotta nell’edizione italiana, indica che lei “aggrede” i capelli del figlio) e Laura “appare con uno strofinaccio” (Williams,

<sup>4</sup> In particolare, scatole e libri, e per estensione camere e armadi, in quanto “contenitori”, sono considerati da Duncan come archivi che replicano il cervello, dotati di un potere rivelatorio.

<sup>5</sup> La traduzione italiana pubblicata nel 1963 non è letterale. L’originale “he is pinioned by the bulky garment” diventa “il braccio gli rimane impigliato nella manica” (Williams, 1963, p. 83). Nei casi in cui la traduzione italiana pubblicata non rispetti perfettamente le citazioni in originale, si opterà per una traduzione di chi scrive.

<sup>6</sup> L’originale “I’m pretty clumsy with things” viene tradotto con “Non ho le mani delicate” (Williams, 1963, p. 117).

1963, p. 97). Il loro atto di maneggiare gli oggetti domestici rappresenta la vita domestica che entrambe desiderano e dalla quale Tom sta fuggendo. Un ennesimo oggetto visibile che virtualmente aiuterà Tom nella sua fuga è il quotidiano che ha in mano mentre è seduto sul divano nella stessa scena. Con il titolo a tutta pagina “Franco trionfa” (Williams, 1963, p. 91), ha il solo scopo di proiettarlo in un altrove lontano dal suo ambiente.

Negli oggetti scenici, quindi, si rispecchia un evidente *gender gap* che separa desideri e stili di vita di uomini e donne. Nell’appartamento dei Wingfield Tom maneggia sigarette e spezzoni di biglietti del cinema, mentre Amanda ripetutamente entra in scena portando in mano del cibo, una zuppiera “colla torta” (Williams, 1963, p. 72), “una caraffa piena di macedonia di frutta e un piatto di dolci” (Williams, 1963, p. 122). “Non sono mica di vetro” (Williams, 1963, p. 118) dichiara invece Jim riferendosi a sé stesso, mentre Laura viene costantemente paragonata al vetro, sia in termini di fragilità, sia in termini di luce religiosa. Il vetro oggettivizza chiaramente la disuguaglianza di genere. È il materiale che Tom frantuma al termine del dramma quando lancia a terra il proprio bicchiere di limonata. È una azione che prefigura la scena in cui Stanley rompe piatti e bicchieri al compleanno di Blanche nel *Tram* con una intenzione ancor più evidente di colpire il simbolico femminile collegato a tali oggetti.

Riconsiderare *Lo zoo di vetro* attraverso gli oggetti scenici permette di evidenziare come il dramma sia interessato a denunciare l’oggettificazione dei sentimenti, dei corpi e delle identità. Le questioni di identità sono evidenti in tutto il dramma, in quanto i personaggi lottano per essere qualcosa di diverso da ciò che sono, o non riescono a soddisfare le aspettative, o sono presentanti come ideali incorporei. Amanda si considera la sorella di Laura e Laura stessa non riesce a conformarsi allo stereotipo della Southern Belle. Tom indossa l’uniforme da marinaio per essere coerente con l’idea che ha di sé e Jim viene presentato come un “archetipo dell’inconscio collettivo”.<sup>7</sup>

Gli oggetti hanno caratteristiche antropomorfe o zoomorfe e i corpi sono facilmente oggettificati. Laura si appoggia e “abbraccia il bracciolo del divano” (Williams, 1963, p. 121) e siede accanto alla zampa di un tavolino, per non parlare delle figurine di vetro. La rottura dell’unicorno è un chiaro segno della trasformazione di Laura da oggetto “rigido” a essere umano unico, come la assicura Jim, mentre gli altri “sono migliaia di migliaia di

---

<sup>7</sup> “Some archetype of the universal unconscious”, nella traduzione italiana è reso come “un simbolo dell’universale ignoto” (Williams, 1963, p. 80).



migliaia. Lei è una!" (Williams, 1963, p. 120). In un tono completamente diverso, Jim viene presentato da Tom come un uomo con "l'aspetto lavato e lustro delle porcellane bianche" (Williams, 1963, p. 99). In un teatro con forti sottintesi omosociali, gli uomini sono oggettificati come desiderabili, le donne come vittime o come totalmente disprezzabili.

### **Portare il fardello**

Non era la prima volta, all'apertura del sipario sull'appartamento dei Wingfield, che lo spettatore medio americano vedeva i personaggi interagire con oggetti immaginari. A parte le compagnie teatrali sperimentali che si rivolgevano a un pubblico più ristretto, una produzione a Broadway aveva stupito il pubblico con *Piccola città* di Thornton Wilder nel 1938. I personaggi aprivano finestre immaginarie, portavano invisibili bottiglie di latte (ma se ne sentiva il rumore), un dottore faticava con la sua pesante - ma assente - borsa nera.

Borse, pacchi, valigie, bauli, bagagli: sono poche le differenze tra questi termini, che si riferiscono tutti a qualcosa che portiamo con noi quando ci spostiamo da un luogo a un altro. Denotano immediatamente movimento, che si tratti di esilio, spostamento volontario o forzato, piacere, vacanza, lavoro. Le borse sono spesso usate come oggetti scenici evocativi: se restano chiuse, fermate con lucchetto o con cerniera, nascondono o proteggono un segreto. Se vengono aperte, permettono una visione della vita privata e personale del proprietario. Possono essere assurde, come una delle valigie che trascina Lucky in *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, che lo spettatore è portato a credere piena di oggetti utili, mentre poi si rivela essere piena solo di sabbia. Ne *L'importanza di chiamarsi Ernesto* di Oscar Wilde (riportato in scena a Broadway in un'edizione di successo nel 1947, l'anno del *Tram* di Williams), una borsa rivela come accettabile per Lady Bracknell l'origine sociale del protagonista Jack Worthing, attribuendo così in modo diretto a un oggetto scenico questioni di classe, nonché il potere di creare e risolvere il conflitto drammatico.

Preannunciato dalla valigia con la quale appare in apertura del dramma, il baule di Blanche in *Un tram che si chiama desiderio* è in piena vista e partecipa all'azione drammatica come nessun altro oggetto nel teatro di Williams. Il baule è "bagaglio, arredo e personaggio al tempo stesso, presenza pesante e voluminosa che rispecchia la fragile e

tuttavia ferrea fisicità” di Blanche (Harlan, 2018, p. 24). In realtà, è anche il deposito che contiene sogni, ricordi, documenti. È la dimora dei DuBois, Belle Reve, oggettificata sul palcoscenico.

Una lettura femminista ha suggerito che Blanche e Stanley combatterebbero per sopraffarsi l’un l’altra in un tentativo di acquisire autorità, di stabilire la verità, dunque la Storia. L’autrice ha segnalato come il baule sostituisca Blanche nella seconda scena, mentre lei sta facendo un bagno ed è quindi assente, tranne che come voce cantante.

Curiosamente, il baule si difende anche dagli attacchi di Stanley, riuscendoci come vi riesce Blanche quando arriva in scena, principalmente perché esso contiene più di quanto Stanley possa comprendere e resiste ai suoi tentativi di riduzione. Blanche dichiara, ‘tutto ciò che ho è in quel baule’, e, almeno per un po’, sia la proprietaria, sia l’oggetto riescono a raccontare la propria storia (Vlasopoulos, 1986, p. 155).

Il combattimento non termina lì, e Stanley finirà col devastare Blanche come ha fatto col baule. In questa scena, egli si trasforma nell’ufficiale di dogana che valuta i bagagli della cognata alla frontiera tra passato e presente, tra fantasie e realtà, tra l’ipotesi di immoralità e standard egemonici di vita familiare. In quel cervello “da bambinone”, (Williams, 1963, p. 149), come dice Blanche, potrebbe anche esserci un accenno all’oggettificazione misogina che la lingua inglese a lungo ha inscritto nel termine “baggage”, poiché poteva essere usato per identificare “una donna riprovevole e priva di valore, spesso identificata con uno stile di vita immorale [...]. Indicava anche una donna sciocca, sfacciata, maliziosa, o impertinente” (Harlan, 2018, p. 47).<sup>8</sup>

Secondo le teorie di Marvin Carlson (2001), il teatro è una “macchina della memoria”, in cui gli spettatori tendono a percepire eventi scenici come la ripetizione di qualcosa di già visto, come deposito di memoria culturale, come riciclo di sensazioni passate in configurazioni immaginarie. Gli oggetti materiali con cui interagiscono i personaggi ricordano al pubblico non solo gli oggetti reali della vita quotidiana, ma anche altri simili oggetti scenici in produzioni precedenti o contemporanee. Per questo motivo il bagaglio di Blanche merita uno sguardo più ravvicinato in prospettiva sincronica e diacronica.

Considerando la situazione di esilio, ipotetica povertà e “dipendenza” di Blanche, la sua valigia portata a mano richiamava immediatamente i poveri migranti della crisi del

---

<sup>8</sup> L’epiteto *baggage* fu usato per definire un’altra famosa Dama del Sud: “Rossella è una donnetta svelta e incostante” è la traduzione scelta all’epoca in Italia (Mitchell, 1936, p. 864).

'29, le vittime depauperate della grande Depressione. Da precedenti palcoscenici di Broadway, tuttavia, la memoria degli spettatori poteva ripescare figure più simili alla sua. Donne "con un passato" e con una condotta immorale erano apparse in due tra i più popolari drammi americani degli anni Venti, *Anna Christie* di Eugene O'Neill e *Pioggia*, adattamento per il teatro del racconto di Somerset Maugham ad opera di Clemence Randolph e John Colton. Entrambi i personaggi viaggiavano con bagagli che indicavano chiaramente la perdita di una dimora, un senso di fuga e di precarietà.

Per Anna, "c'è una valigia al centro del pavimento" in apertura del quarto atto (O'Neill, 1998, p. 48), segnando il momento in cui abbandonerà la prostituzione in favore del matrimonio. Quella valigia è un ricordo visibile del suo passato turbolento, così come il passato di Sadie Thompson viaggia con lei dalle Hawai'i ai Mari del Sud in *Pioggia*. La storia di questa donna, che apparentemente è fuggita da un *raid* della polizia nel quartiere a luci rosse di Honolulu, andò in scena ininterrottamente per oltre due anni a Broadway (Wainscott, 2004, p. 137). Obbligata a stare in quarantena nell'isola di Samoa a causa di una epidemia di colera, alloggia nell'unica locanda disponibile, dove un missionario intraprende contro di lei una guerra moralista. La donna è circondata da giovani soldati "che portano i bagagli di Sadie - una moltitudine malassortita di oggetti frettolosamente assemblati in scialli e grandi foulard. C'è una valigia molto vecchia e rovinata" (Colton; Randolph, 1948, p. 20). Siccome l'eroina del dramma è molto più seducente e smalzata del personaggio del racconto di Maugham, la valigia vecchia e rovinata è non solo il contenitore del suo passato, ma anche un doppio della Sadie originale.

I teatri americani, nelle prime decadi del ventesimo secolo, avevano visto anche svariate produzioni dei drammi di Čechov, nei quali il personale di servizio si aggira spesso sul palcoscenico trasportando bagagli. Uno degli autori preferiti di Williams,<sup>9</sup> Čechov nel suo teatro usa valigie che richiamano il baule di Blanche. Questa non è una coincidenza, né una caratteristica che abbia a che fare con le donne "peccaminose". La convergenza tra il bagaglio di Blanche e le numerose valigie trascinate da una parte o dall'altra nel *Gabbiano*, in *Zio Vanja* e nel *Giardino dei ciliegi* va rintracciata nel senso di perdita e di spaesamento dovuti alla decadenza dei vecchi mondi cui il Sud di Williams e la Russia di Čechov stavano assistendo e che stavano rimpiangendo. L'atmosfera di

---

<sup>9</sup> "Quell'estate [1934] mi innamorai delle opere di Anton Čechov [...]. *Il gabbiano* è tuttora, penso, il più grande dramma moderno" (Williams, 1975, p. 51). La critica è ripetutamente intervenuta su questa affinità: cfr. Bigsby (1997) e Debusscher (1997).

disillusione del *Gabbiano*, il senso di relazioni malassortite di *Zio Vanja*, e il disfacimento della vecchia aristocrazia nel *Giardino dei ciliegi* contribuiscono tutti a creare una sensazione di spostamento, che denota uno spazio di temporaneità, insicurezza e disagio oggettificati dalle valigie e dai bauli.

Considerato solitamente testo gemellare del *Tram*, *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller fu presentato per la prima volta a Broadway due anni dopo il capolavoro di Williams. I due drammi sono spesso accoppiati come il trionfo del teatro americano di metà Novecento che finalmente trova la propria voce e riesce a imporla sui palcoscenici mondiali. Vengono anche letti come le due *pièce* in grado di denunciare i falsi miti della propria cultura: la *Southern belle* e il *self-made man*. I protagonisti principali dei due drammi condividono dinamiche relative alla mobilità in quanto sono entrambi esiliati dai loro ambienti protettivi, Belle Reve per Blanche e l'abituale tragitto da commesso viaggiatore per Willy. Alla fine degli anni Quaranta, "era come se l'individuo fosse in un vuoto temporale, una sensazione colta dall'uomo in bilico di Saul Bellow per quanto riguarda il romanzo, e per quanto riguarda il teatro da Willy Loman di Miller e da Blanche DuBois di Williams" (Bigsby, 1992, p. 75).

Poche condizioni umane sono così direttamente identificabili con il vuoto temporale quanto la condizione dell'essere in viaggio, che si tratti di un trasferimento sociale, di esilio, allontanamento o finanche di uno spostamento per piacere, poiché l'origine del termine "vacanza" sta nel verbo latino *vacare*, ovvero "essere vuoto". L'abbondanza di bagagli di varie forme e tipologie in *Morte di un commesso viaggiatore* è ulteriore conferma della sua vicinanza con il *Tram*. Willy, che dichiara "io mi sento - ancora come temporaneo" (Miller, 1961, p. 40), appare in scena per la prima volta con due ampie borse di campioni, orgoglio e fardello al tempo stesso. Queste sono molto diverse dalla ventiquattore di Bernard (Miller, 1961, p. 70), sintomo del successo del giovane, il quale può viaggiare per piacere, mentre Willy non può viaggiare più nemmeno per lavoro. Il personaggio di maggior successo nel dramma sconfina nel mito: Ben, il fratello di Willy, è il simbolo perfetto del successo e della sicurezza di sé, sempre in movimento, con una immagine che parla di "luoghi distanti", l'Alasca, l'Africa, o semplicemente gli Stati Uniti del Sogno Americano. Non manca mai di apparire con valigia e ombrello (Miller, 1961, p. 34, 66), sorta di uniforme dell'uomo d'affari, segno che è o che sta andando "altrove", non nell'ambiente soffocante in cui si sente intrappolato Willy, e segno, al contempo, che ha

“qualcosa” da portare.

C'è un momento in cui l'apparizione di Ben sembrerebbe suscitare un senso di ottimismo, tanto che il figlio di Willy, Biff entra in scena con una valigia che indica una mobilità socialmente verticale (Miller, 1961, p. 67), ma quel movimento viene subito interrotto. Lo stesso *prop* riapparirà quando il giovane si reca a Boston e scopre che il padre Willy ha un'amante. Le didascalie allertano ben tre volte sulla presenza della valigia di Biff: per tre volte i personaggi interagiscono con l'oggetto (Miller, 1961, p. 92, 94, 95), che in modo molto evidente rimanda alla rovina della famiglia Loman. È un bagaglio che parla di allontanamento, tradimento, abbandono e disillusione.

### **L'abito fa la donna**

Una così vasta varietà di panorami semantici relativi ai bagagli nei teatri americani dei primi decenni del 20° secolo drammatizza gli investimenti collettivi dell'epoca in termini di borse e valigie. Quando le borse vengono aperte, però, il loro contenuto diventa il fulcro dell'attenzione e nel caso di Blanche ciò che viene tirato fuori dal baule ha, a sua volta, un alto valore simbolico e al tempo stesso significativa potenzialità drammatica: vestiti, carte e gioielli.<sup>10</sup>

Questi ultimi segnalano la duplicità della classe sociale (Blanche, creduta ricca, contro l'impoverita Stella, sposata a un operaio proletario), inserendo la lotta di Stanley con Blanche in un'economia di risentimento personale di stampo classista da parte dell'uomo e di finzione teatrale per l'eroina. Mentre egli è convinto che i gioielli rivelino la frode che la cognata avrebbe perpetrato nei confronti di lui e di sua moglie, Stella svela immediatamente che sono privi di valore. Presto dimenticati da Stanley e mai fatti valutare come aveva intimato, i gioielli di strass riappaiono quando Blanche li indossa al termine del dramma, definendola chiaramente come priva di valore. Precedentemente impegnatosi a stimare le ricchezze, Stanley non esita a sminuire e denigrare la sua antagonista che indossa una tiara e ciabatte argentate con brillantini: “Guardati un po' lì in quel costume malandato da carnevale, affittato da qualche robivecchio, e con la corona in testa come i pazzi!” (Williams, 1963, p. 202). Stanley si dimostra più interessato alla veloce

---

<sup>10</sup> Al contrario, quando i contenitori restano chiusi, possono indicare un senso di intrappolamento, come nel caso dei bagagli di Byron che consistono principalmente di uccelli ingabbiati in *Camino Real* di Tennessee Williams (Ghasemi, 2011, p. 215).

svalutazione delle pietre e della loro proprietaria che non a un'effettiva stima di ciò che egli potrebbe aver perso.

Insieme a ciò che Stanley all'inizio ritiene siano "i gioielli della corona" (Williams, 1963, p. 146) dal baule esce una grande quantità di abiti. Williams fa un uso abbondante di abiti in questo dramma che ruota intorno a seduzione, amore, sesso, desiderio e corpi. Gli uomini si presentano o in abiti da lavoro (che per Stanley devono comunque risultare sexy),<sup>11</sup> o in abiti informali dai colori sgargianti o in tenuta sportiva. Blanche e Stella si vestono o si svestono spesso in piena vista o solo parzialmente schermate. Sfumature di raso o seta rossa, scarlatta, verde e blu sono conferma dell'attenzione che viene richiesta al pubblico nei confronti dell'aspetto esteriore dei personaggi e nei confronti dell'oggettificazione socialmente accettabile dei loro corpi. Se gli oggetti non fossero sufficienti, il dialogo lo conferma, come richiede Stella al marito, "[m]agari le dici che ha un bel vestito, com'è elegante. Lei ci tiene molto. È una sua debolezza" (Williams, 1963, p. 144).

Ma questo processo è portato oltre: i vestiti possono sostituire le persone quando non sono indossati. Lo sgargiante pigiama di Stanley è in bella vista sulla soglia del bagno come trofeo sessuale dopo la notte d'amore che ha seguito il litigio con Stella, e viene brandito in modo premonitore, quasi minaccioso poco prima che lui aggredisca Blanche nella Scena Dieci. Nella cruciale Scena Due il vestito di Blanche, a stampe floreali, è adagiato sul letto di Stella, allorché Stanley devasta il baule mentre Blanche è in bagno, ridotta a mera voce cantante. La coincidenza tra la presenza del vestito e l'assenza della donna esattamente quando il baule viene barbaramente attaccato è rivelatoria della frammentazione dell'identità femminile nei primi drammi di Williams, nei quali una ricorrente attenzione alla voce indica la difficoltà di avere a che fare con la materialità di corpi appesantiti dalle aspettative egemoniche. D'altro canto, un personaggio maschile – il marito di Amanda – può essere incorporeo e oggettificato in scena dal suo ritratto (chiaro rimando al ritratto del Generale in *Hedda Gabler* di Ibsen) come segno della fuga riuscita.

Finanche Amanda e Laura sottostanno a significative dinamiche in termini di abbigliamento: quando la madre la manda fuori di casa per fare la spesa, Laura indossa il cappotto di Amanda, "rimodernato alla meglio, con le maniche troppo corte [per Laura]" (Williams, 1963, p. 86). È il linguaggio del *prop* a dire che Laura non potrà mai essere come la madre, né come la madre vorrebbe che sia. Amanda, invece, è talmente sicura del potere

<sup>11</sup> Sulla novità del potere seduttivo dell'abbigliamento maschile in Williams, cfr. Gontarski (2021, p. 9-32).



del proprio aspetto nonostante il passare del tempo (cosa che nega ogni volta che chiama Laura “sorella” o intrattiene Jim come se egli fosse venuto a trovare lei), che il vestito che indossa durante i preparativi per l’arrivo dell’ospite ha accumulato più storia della donna stessa. Infatti, non fa altro che ricordare le circostanze della sua giovinezza collegate al tempo in cui aveva indossato quel qualcosa che ha “resuscitato dalla vecchia cassapanca” (Williams, 1963, p. 101).

Mentre questi episodi rivelano la dinamica madre-figlia e una confusione di ruoli sociali, la reificazione dell’identità femminile viene denunciata attraverso oggetti usati per fingere che siano parti del corpo. Preparando la figlia per il tanto atteso incontro con Jim, Amanda tira fuori due piumini da cipria, li avvolge in due fazzoletti e li infila nella scollatura di Laura. La reificazione del corpo si rivela essere un segno dei tempi allorché Tom descrive i tentativi della madre di assicurarsi qualche abbonamento a una rivista *glamour*:

uno di quei periodici che pubblicano le sublimazioni a puntate di dame di lettere che ragionano in termini di seni delicati come coppe, punti vita snelli e affusolati, cosce abbondanti e burrose, occhi come fumo di legna in autunno, [...] corpi potenti come sculture etrusche (Williams, 1971b, p. 159).<sup>12</sup>

Chiara denuncia di ciò che la cultura consumista stava provocando, questa rivista non è un *prop*, in quanto solo evocata e non presente in scena. In quanto materiale stampato a larga diffusione, essa prefigura un’altra pubblicazione che il pubblico avrebbe visto all’inizio della Scena Quattro del *Tram*, quando da una mano di Stella “pende un volume di vignette umoristiche a colori” (Williams, 1963, p. 162), traduzione datata del termine *comics*. Poiché questa scena segna il trionfo di uno stile di vita popolare istintivo e appagante opposto al flebile mondo poetico dell’eleganza del Sud, la rivista a fumetti si impone sul grigio (colore connesso al defunto marito di Blanche, Allan Grey) e sterile universo di Blanche e delle sue citazioni letterarie. Preannuncia anche l’enorme importanza che il terzo materiale che emerge dal baule, la carta, acquisisce in questo dramma.

---

<sup>12</sup> Questa parte del dialogo è totalmente assente nella traduzione italiana pubblicata nel 1963.

## Bambole di carta con bottiglie di vetro

Lettere, biglietti, quaderni, lanterne e fazzolettini sono alcuni degli oggetti più significativi in grado di aggiungere comunicazione al dialogo teatrale, e sono tutti fatti di cellulosa. Il foglietto di carta che Blanche legge nel momento del suo arrivo alla ricerca dell'indirizzo della sorella a New Orleans diventa il suo passaporto in un "mondo nuovo, meccanicistico e determinista" (Kolin, 1997, p. 456), e al tempo stesso segno, tanto quanto lo è la valigia, della casualità e sconnessione del suo viaggio di vita. Il suo biglietto di ritorno a Laurel, regalo di compleanno di Stanley, materializza l'attività cognitiva di Blanche oggettificando i suoi costanti ritorni al passato con la memoria, altrimenti provocati dalla Varsouviana.

All'interno del baule, amore e possedimenti materiali sono stati trasformati in carta: le sue lettere d'amore e i tanti documenti legali che stabiliscono la perdita di Belle Reve. Tutto è stato oggettificato, il materiale e l'immateriale, e il baule funge da archivio sia di un amore probabilmente casto e non corrisposto, sia di "brutali" fornicazioni. Questo dramma, così intrinsecamente pervaso da sesso e desiderio, mette allo stesso livello quelle carte e la loro origine. Desiderio e decadimento, sublimazione e depravazione finiscono col volare a terra, falene nelle mani dello scimmione.

La versione immateriale della carta è spesso menzionata nel dramma,<sup>13</sup> sottoforma della Paper Moon canticchiata da Blanche o la Bambola di Carta suonata nella "orchestrina negra del locale all'angolo" (Williams, 1963, p. 160). Ma la carta attiva rapporti materiali nel *Tram* che hanno lo scopo di denunciare lo sguardo maschile come distruttivo e maschilista. Non è un caso che nella Scena Quattro Blanche tenti di scrivere una lettera in cui chiede aiuto su un fazzolettino Kleenex con una matita per gli occhi. Nessun altro oggetto scenico potrebbe essere feticcio più esplicito dell'oggettificazione della seduzione femminile voluta dai canoni egemonici. Quella seduzione che per Blanche fallisce e diventa vulnerabilità - poco dopo indicata dal suo atto di rompere lo specchio in cui si vede. Se Stanley sin dall'inizio ha avuto ben chiaro dove colpire, Blanche sa da cosa nascondersi: l'investigazione oculare cui i due maschi vogliono sottoporla. La carta non sarà però sempre d'aiuto: la lanterna di carta che ha usato per coprire la lampadina ed

---

<sup>13</sup> La carta come elemento principale porta Kolin ad affermare che "Blanche si incapsula nella carta; la sua epistemologia è tracciata sulla carta. [...] È profondamente coinvolta nell'economia delle arti, insegnando testi sacri di una 'tradizione letteraria', citando la poesia, e predicando la santità (e lo snobismo) della cultura letteraria. Il suo universo è cartaceo, bibliotecario" (1997, p. 456).

essere meno visibile è così investita dalle capacità cognitive della donna, che quando Stanley al termine del dramma la vuole ferire di più, la strappa con l'effetto che "Blanche caccia un urlo come se la lanterna fosse lei stessa" (Williams, 1963, p. 210).

Spesso senza riuscirci, gli oggetti in queste due opere sono anche usati per tentare di nascondere altri. La stoffa nuova nasconde i vecchi mobili nello *Zoo di vetro* per camuffare la povertà e il passare del tempo agli occhi dell'ospite, mentre un'altra lanterna diventa un precedente di quella di Blanche nel caso in cui "una lanterna di carta a colori nasconde la piastra del vecchio lampadario penzolante dal soffitto" (Williams, 1963, p. 100). Questa preoccupazione nei confronti di luce e visibilità informa entrambe le *pièces*, al punto che si può affermare che gli oggetti facciano di tutto per rivelare qualcosa mentre i personaggi cercano di azzittirli. La stessa Blanche dichiara "Non ho niente da nascondere" (Williams, 1963, p. 148) perché sa benissimo che i suoi antagonisti vogliono spiare la sua vita privata fin nell'intimo.

L'obiettivo di questa investigazione è la capacità - e l'abitudine - di Blanche di sedurre, in quanto i due protagonisti maschili ritengono che questa capacità sia stata usata in modo "indecente" (rivelando così il loro pensiero sessista) nel passato o, nell'attualità del dramma, addirittura nei loro confronti.<sup>14</sup> Tutti gli oggetti cui Blanche è stata collegata, abiti, carta, gioielli e bagagli sono mezzi per i suoi giochi di seduzione o il risultato di quella stessa seduzione. Ma c'è un oggetto dal quale Blanche, a sua volta, viene sedotta, ovvero la bottiglia. Anche più della carta, sebbene trascurate dalla critica, gli altri oggetti onnipresenti nel *Tram* sono le bottiglie di vetro. Bottiglie di Coca Cola, bottiglie di birra e bottiglie di whisky sono presenti in quasi ogni scena e visibilmente, ancorché ambigualmente manipolate dai personaggi.

Ciò non ha semplicemente a che fare con l'evidente propensione di Blanche a bere (così come di Stanley, Mitch e degli altri uomini, o di Tom nello *Zoo*). Data la "poetica inclinazione ai simboli" dichiarata da Williams (Williams, 1963, p. 71) per bocca di Tom, e considerando il sottotesto sessuale che cresce dal primo dramma al secondo, è impossibile esagerare l'interpretazione della simbologia erotica collegata a questi oggetti. Tanto più che Stanley, poco dopo aver ridicolizzato il segno della Vergine di Blanche, e averla accusata di incontri sessuali promiscui arriva in scena "with a drink under his belt"

---

<sup>14</sup> "Blanche viene bollata come tentatrice, una ingannatrice di uomini, una Circe" e, quando Stanley la chiama tigre, viene collegata "a una creatura predatrice associata alla lussuria" (Kolin, 1993, p. 26). Lo stesso Williams probabilmente stava denunciando il maschilismo egemonico quando identificava il desiderio sessuale di una donna con il pericolo o con la fragilità.

(Williams, 1971a, p. 335).<sup>15</sup> Blanche ha appena parlato con la sorella del proprio desiderio di fidanzarsi con Mitch, e Stella la assicura che accadrà, ma la avvisa: “Vedrai, gioia, vedrai, soltanto non bere più!” (Williams, 1963, p. 173). La tentazione si presenta immediatamente dopo, sotto le spoglie del “giovanetto” che raccoglie gli abbonamenti per *l’Evening Star*, e dice di aver bevuto una bibita alla ciliegia, al che Blanche replica: “Mi fai venire l’acquolina in bocca”<sup>16</sup> e poi gli consiglia di andar “via, svelto! Sarebbe bello poterti avere ma ho promesso di essere brava, e di non toccare i bambini” (Williams, 1963, p. 175).

Il confronto con le altre occasioni in cui appaiono le bottiglie in queste due *pièce* indica chiaramente che il concetto di tentazione collega strettamente il sesso al bere. Può essere un modo di esprimersi, come quando Blanche all’inizio del dramma avvisa la sorella “tu fai sparire la bottiglia se no cado in tentazione” (Williams, 1963, p. 138), ma la prossimità dei due elementi è ricorrente e rivelatoria. Mentre gioca a sedurre Mitch, Blanche afferra una bottiglia di liquore e diventa più esplicita che mai, sebbene in francese: “*Voulez-vous coucher [sic] avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage!* – Vuol dire va bene così, va benissimo. Ho trovato una bottiglia! Quanto basta per due bicchierini, appena, appena, amore mio!” (Williams, 1963, p. 177).

L’interazione dei personaggi con contenitori di vetro non si limita semplicemente all’atto del bere. In due occasioni le protagoniste femminili reagiscono al versamento di liquidi in un modo che potrebbe indicare il piacere sessuale. Con in mano una “caraffa piena di macedonia di frutta”, Amanda si sente “ringiovanita” per la presenza di Jim, e “scuote il capo con una risatina, si rovescia addosso un po’ di limonata” (Williams, 1963, p. 122). Blanche ha una reazione simile quando la Coca Cola si versa sulla sua gonna: “ride stridula e afferra il bicchiere con mano tremante, che per poco la presa le sfugge. Stella versa la coca [sic] nel bicchiere. Schiuma e trabocca. Blanche dà un grido acutissimo” e poi “continua a ridacchiare” (Williams, 1963, p. 172).

Oltre ad avere, metaforicamente, una bottiglia “sotto la cintura”, anche Stanley si comporta in modo simile, con la differenza che questa volta il gesto è voluto, con la bottiglia come minaccia e segno di pace al tempo stesso, con il sottinteso sessuale al massimo livello:

---

<sup>15</sup> Si fa qui riferimento all’espressione metaforica che indica “alzare il gomito”, ma che come immagine rimanda a una bottiglia sotto la cintura dei pantaloni.

<sup>16</sup> Questo scambio di battute è cassato dalla versione italiana a stampa.

[Il tappo della bottiglia salta e schizza fuori un getto di spuma. Stanley ride beato e solleva la bottiglia sopra la testa]

STANLEY: Ah! Ah! Il battesimo delle acque! [Tende la bottiglia a Blanche]  
Sotterriamo la scure di guerra e beviamo alla coppa dell'amore?

BLANCHE: No, grazie.

STANLEY: Abbiamo tutti e due un messaggio speciale. (Williams, 1963, p. 201).

Poco dopo Stanley la violenta mentre lei cerca di difendersi con il collo della bottiglia. In questi drammi il piacere sessuale, se non gli organi sessuali, sono rappresentati per procura, sostituiti dalla bottiglia di vetro, ennesimo *prop* nella lunga lista di oggetti che affollano il palcoscenico di Williams.<sup>17</sup>

## Conclusioni

Poco prima di essere portata via al termine del dramma, Blanche si immagina come pacco buttato nell'oceano in quella che risulta come l'estrema oggettificazione. Causata da un chicco d'uva (vero *prop*), la sua fine si riconnette a un bagaglio (un *prop* immaginario, in questo momento), quando fantastica, "sarò sepolta in mare, cucita in un bel sacco bianco pulito, e mi lasceranno cadere da bordo" (Williams, 1963, p. 208).

Dalla valigia dell'*incipit* al baule, fino all'ultimo sacco immaginario, il bagaglio è il tropo principale del dramma (e di testi contemporanei): non protegge, non nasconde, incapsula ed è usato per disfarsi di qualcuno o qualcosa. Una volta messi in scena, infatti, questi bagagli denotano deviazioni dalla norma sociale o familiare e dal peso che il sistema impone su coloro che trasgrediscono, si tratti di prostituzione, adulterio o semplicemente di seduzione femminile in un'epoca in cui questa era considerata un peccato. Questo effetto sminuente e oggettificante di una colpa presupposta è molto chiaro a Stanley, che liquida la vulnerabilità di Blanche sarcasticamente replicando alla moglie "Che gingillo!" (Williams, 1963, p. 192), riferendosi alla cognata.<sup>18</sup> Mentre non ci sono dubbi che le donne di Williams siano le vittime di questo sistema patriarcale, a volte esse parlano la stessa lingua dei loro antagonisti, come nel caso in cui Blanche vuole ridurre Stanley alle sue cellule procreative. Dopo averlo simbolicamente spruzzato con la sua

---

<sup>17</sup> Questo è chiaramente territorio Freudiano, troppo vasto per essere sondato in questo articolo. Considerando quanto si sia sviluppata la critica letteraria dopo gli anni '50 e quanto gli studi teatrali in particolare siano cambiati anche negli ultimi decenni, non sorprende che i due studi che applicano la critica psicanalitica al teatro americano non menzionino un solo oggetto scenico nell'analisi dei drammi di Williams (Sievers, 1955, p. 370-388; Davis, 1994, p. 60-102).

<sup>18</sup> In originale la definisce un "pezzo": "Delicate piece she is" (Williams, 1971a, p. 376).

bocchetta di profumo spray in un tentativo di seduzione, dichiara che sua sorella non possa “anche solo *immaginare* che ci sia anche una sola parte di gentiluomo nella sua natura! *Non una sola particella, no!*” (Williams, 1971a, p. 322)<sup>19</sup> e pensa a lui in termini di atomi riproduttivi – collegandoli a possedimenti materiali – quando sostiene che egli “è quello che ci vuole per risanare la razza, ora che abbiamo perso Belle Reve” (Williams, 1963, p. 151).

La leggerezza di particelle e atomi si scontra con la costante preoccupazione nei confronti del peso delle persone nel loro stato oggettificato e nei confronti degli oggetti che contengono memoria. Questo si riflette nel diffuso materialismo che informa il mondo messo in scena nello *Zoo di vetro* e nel *Tram che si chiama desiderio*. Un tale materialismo è la denuncia dei ruoli di genere e delle politiche sessuali nella società Americana dell’epoca, dei miti di eleganza del Sud, e di una tendenza a reificare le persone, i sentimenti e le identità come risultato del crescente peso del consumismo. I “tifosi di romanzi a fumetti” (Williams, 1963, p. 158) di cui si lamenta Blanche sono giustapposti al bisogno delle “cose superiori! Cose della mente e dello spirito!” (Williams, 1971b, p. 174)<sup>20</sup> che Amanda chiede a Tom di coltivare, mentre lui si sente intrappolato nel disumano sistema di produzione della fabbrica di scarpe.

Considerando come gli oggetti scenici circolino nei drammi di Williams e dei palcoscenici a lui contemporanei e quanta risonanza intertestuale abbiano, permette una comprensione più approfondita delle questioni affrontate dal teatro di Williams, nonché delle sue tecniche estetiche. Questi oggetti e il loro “potere seduttivo” (Sofer, 2003, p. 19) si prestano a una lettura del panorama culturale di ansie sociali ed economie drammatiche che, intersecate, hanno dato forma a due classici Americani.

## 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.

---

<sup>19</sup> Traduzione di chi scrive, la battuta è assente dal testo pubblicato in traduzione.

<sup>20</sup> Battuta assente nell’edizione pubblicata, mentre il precedente “tifosi di romanzi a fumetti” è la traduzione meno incisiva dell’originale “drugstore Romeos”.



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. **Teatro** [contiene *Zoo di vetro* e *Un tram che si chiama desiderio* tra gli altri]. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Torino: Einaudi, 1963.

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.

Traduzione presentata il: 21 giugno 2024

Traduzione approvata il: 1 ottobre 2024



## Discarded excerpts from *The glass menagerie* for traces of a Plastic Theatre<sup>1</sup>

### Trechos descartados de *The glass menagerie* para rastros de um Teatro Plástico

Fernanda Sales Rocha Santos<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14031085

#### 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 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.

#### 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.

---

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2552>. Accessed on: September 27, 2024.

<sup>2</sup> Fernanda S. R. Santos is a Ph.D. Candidate in Audiovisual Media and Processes at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo, with a visiting scholar period at the School of the Arts at Columbia University (New York). In addition to her academic pursuits, Fernanda is also a professional playwright and screenwriter. Email: [fer.salesrocha@usp.br](mailto:fer.salesrocha@usp.br).

## Introduction

In search of traces of the idea of Tennessee Williams' Plastic Theater, this 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 and discuss a selection of handwritten excerpts found in Williams' personal archives at the Harry Ransom Center (Austin, TX), considering their epic, metalinguistic, and metatheatrical marks to think about the incipient and incomplete idea of plastic theater in Tennessee Williams' work. Through the appreciation of excerpts from the writing process of *The glass menagerie* (1944), the aim is to address an incomplete scenic ideal that emerges preliminarily during the writing of the play - a type of experimental theater named by Williams as Plastic Theater. Thus, the object of this work is not the analysis of *The glass menagerie* itself but rather a glimpse of some of its manuscripts and a questioning of what they can tell us about Williams' theatrical ideas at that moment.

To accomplish this task, I appropriate the notions of "trace" and "gesture" as effective categories for working with archival materials. Originating from genetic criticism - especially in its Brazilian systematization by researcher Cecília Almeida Salles - these notions help legitimize the incomplete as a valid object of analysis. In her work *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2004), Salles tells us that while analyzing the making of an artistic object, it is possible to find traces left by the artist in their journey toward the work presented to the public. For the author, this type of "archaeology" of creation takes materials out of drawers and archives and puts them into motion, reactivating the life stored in them (Salles, 2004, p. 13). The tradition of genetic criticism considers the manuscript as an object, and this is what interests us in this work. In this perspective of research, the manuscript does not only pertain to what was handwritten but defines any written document - whether typewritten or handwritten - found in archives. The drafts investigated are all typewritten, with recurrent handwritten corrections by the author himself. It is not easy for Brazilian researchers to access this material, as it is only available in person at archives in the United States. Thus, the importance of this work also lies in providing a preliminary translation of unpublished excerpts from Williams' writing

process for Brazilian research.<sup>3</sup> In Williams' extensive archives, there is an "unfinished" playwright whose creative gestures can show us traces both of his writing path and the development of his broader ideas, paving the way for new theories about his theater, his thinking, and his artistic practice, since "gestures repeat and bring forth theories about creation" (Salles, 2004, p. 19).<sup>4</sup>

Following the interest in the movement of processes, we approach a selection of Tennessee Williams' manuscripts for the play *The glass menagerie* without intending to reconstruct its creation stages, but rather to elaborate on Williams' initial ideas about his own theatrical aesthetic that will prove to be highly reflective. Many documents found in the archives show a radicality in the experimental processes of *The glass menagerie*. I use the term "experimental" to denote everything that deviates from the "ideal drama" – a round, self-contained, realistic form – and that "modernizes" the theatrical spectacle. Given the inexhaustible richness of Williams' manuscripts, we explore some examples of these discarded moments in *Menagerie* that will help elucidate Williams' publicly underdeveloped idea of a plastic theater. The analysis of the selected manuscripts will take place in two stages. First, we will read versions of excerpts named "Recess" in which the protagonist narrator interrupts the drama to ask the audience's opinion about what is happening on stage. Second, we will consider attempts to approach scene lighting from either a lyrical or epic perspective. Using the idea of distancing effect, we will see how Williams intensifies choices that were toned down in the final published play.

### Tennessee Williams' Plastic Theater

Since his earliest writings for the theater, Williams has utilized formal and stylistic experimentation. *The glass menagerie*, his inaugural theatrical box office success, is replete with marks of critical and reflective effect. Characterized by the protagonist himself – Tom Wingfield – as a "memory play," the scene incorporates critical reflections after the dramatic action of the present by the narrator, who is in the future examining his family's movements before his departure for the merchant marine. Tom is fully aware of his narrative aspect and says he can make "time turn back" (Williams, 2014, p. 31). The

---

<sup>3</sup> The original version of the article provides translations into Portuguese of the excerpts that will be transcribed in their original form in this English version.

<sup>4</sup> In the original: "gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer".

protagonist also demonstrates an awareness and control over the technical elements of theater, as when he says that the violins are backstage due to the sentimental nature of the play (Williams, 2014, p. 32). There is also a thematic and formal relationship with cinematic apparatus, as well as writing marks that link the dramaturgy to a film script (Santos, 2020).

The first production directed by Margo Jones and Eddie Dowling (1944) removed an important suggestion of a screen with stage projections but maintained Tom's self-awareness, which was already a bold move for a play that would debut on Broadway in the 1940s. In 1945, Williams released the dramaturgy of the play with the experimental marks that had been removed by the direction during the staging. In this publication, we can have access to essential production notes for understanding not only this play but also Tennessee Williams' theater in a broader aspect. These notes are concise and directed toward the staging of *The glass menagerie*, but they present the idea of a theater focused on the relevance of visual and sound elements removed from the prevailing naturalism. In the archives of the play at the Harry Ransom Center (Austin, TX), there are more extensive notes on the idea of what Williams named as Plastic Theater, as well as a robust material of discarded attempts at this dramaturgy, in which it is possible to find gestures of what this idea of theater would be.

The idea of Plastic Theater in Tennessee Williams publicly emerges in these production notes published alongside the play in 1945, which serve as a preliminary guide to the style of the production but can be read as a brief anti-naturalist treatise. Advocating for "unconventional techniques," Williams rejects the theater of realistic conventions with its exhausted "photographic aspect" (Williams, 2014, p. 25). For the author, this theater, in which the represented world is meticulously similar to the everyday world, cannot reach the core of the real. Thus, it is necessary to seek "a more penetrating and vivid expression of things" (Williams, 2014, p. 25). The playwright then briefly discusses the use of the cinematic screen, music, and lighting, always emphasizing the plastic and aesthetic nature of these choices. However, these notes do not delve into a more elaborate idea of this concept.

Richard E. Kramer (2002) seeks active influences in the playwright's work and life to trace the genesis of the term Plastic Theater in Tennessee Williams. Kramer states that this nomenclature, in Williams' work, is linked to the notion of spatial plasticity employed



by the visual artist Hans Hofmann, whom Williams openly admired. The author also highlights Williams' youthful fascination with the use of specific techniques in the theater of Eugene O'Neill, as well as his close relationship with Edward Piscator. For this author, the triad of Hofmann, Piscator, and O'Neill is fundamental to the emergence of the term in Williams' notes. Kramer focuses on the genesis of the nomenclature and identifies the difficulty in finding analyses that delve into the conceptualization or application of Williams' Plastic Theater, given the scarcity of material on the subject: after *Menagerie*, Williams did not further develop this concept. Nevertheless, in many of his plays, it is possible to identify elements that revisit the premises of the "production notes", as if the practice of this theater were active in his work.

In the private sphere, in letters and diary entries, there are a few traces of this idea. Robert Bray finds a gesture towards the development of Plastic Theater in a diary entry where Williams comments on what would be a "Sculptural Drama" (Bray, 2014, p. 13). Devlin and Tischler recall that in a letter to director Margo Jones, on the occasion of the production of *Summer and smoke* (1948), Tennessee Williams summarized the essence of his poetics by emphasizing that the play deals with intangible elements that need a much more plastic than verbal expression (Devlin; Tischler, 2000, p. 180). Beyond private considerations, there are almost no traces of the conceptualization of this innovative theater sought by Tennessee Williams.

When we think of a theater that detaches itself from realistic or naturalistic traditions, we can recall various traditions whose important legacies eventually manifest in contemporary theatrical practices. Symbolist, expressionist, epic, so-called "absurd," performative theater, among many others – with authors and directors as diverse as Chekhov, Lorca, Maeterlinck, and Beckett – contain elements that may remind us of Williams' considerations about his plastic theater.

Richard E. Kramer will say that this theater can be found in directors ranging from Meyerhold to Brecht, Robert Wilson, Peter Brook, Yuri Lyubimov, and groups like Théâtre du Soleil, Théâtre de Complicité, and Ex Machina, among others (Kramer, 2002, p. 6). Although we can agree that many of the elements proposed by Williams appear in the work of these mostly European directors and groups, there are specificities in this U.S. playwright that can only be imagined from handling his archival material. Williams was seeking a new type of staging, in a movement – perhaps naive, given that we are talking

about the beginning of his career and a theorization that was not fully realized – of inaugurating an authentic, unique aesthetic specifically detached from the commercial theater of his country. In his notes, the author will mention the influence of expressionism and pre-war poetic theater, while in his dramaturgical writing he will also reveal an adherence to epic practices that particularly recall the experiments of Edward Piscator.

### **Distancing Effect in Scene**

In 1941, Tennessee Williams was in New York studying playwriting at the Dramatic Workshop of the New School for Social Research, which was coordinated by Erwin Piscator, one of the founders of the idea of epic theater and a frequent collaborator of Bertolt Brecht. During the following years, Piscator and Williams collaborated constantly, with the still-student playwright even serving as the director's assistant. Thus, the young playwright, in his intense association with Piscator, received a "private course in epic theater techniques" (Kramer, 2002, p. 5). The influence of Piscator's distancing effect techniques – which, among other things, explored the use of projections on stage – was crucial for the writing of *The glass menagerie*. In several of his early career plays, Williams applied distancing (or alienation) devices typical of Piscator, such as narration, projected captions, and simultaneously staged scenes.

The concept of distancing effect refers to the term that became popular in the theory and practice of Brechtian theater, which, however, was already present in ancient Chinese theater, Greek tragedy, and even in popular street theater traditions. Distancing, estrangement, or alienation effect – possible translations for *Verfremdungseffekt* – became popular in the early 20th century in Russian and German theater, among directors like Erwin Piscator and Vsevolod Meyerhold, in Soviet agitprop, and, of course, in Bertolt Brecht. Conceptually, this Russo-German tradition advocates for theatrical strategies that combat alienation linked to immersion and empathy with what is happening on stage. In practice, these techniques manifest in various ways, from the actor stepping out of character to reflect on the situation, to the use of music, set design, lighting, and other theatrical elements that denaturalize, politicize, or reflect on the scene. These devices support the anti-naturalism and the notions of plasticity in Williams' attempts at plastic theater, as we will see in the following analyses.

*The glass menagerie*, the finished play, employs alienation effects strategies, and it is no coincidence that various authors relate it to Brechtian epic theater. In the manuscript excerpts selected for this work, there is a radicalization of the distancing effect process through epic and lyrical breaks. It is worth noting, as Maria Silvia Betti (2013) points out, that lyricism is one of Williams' most striking features, and it is in *Menagerie* that this hallmark becomes explicit. The use of lyrical strategies is also a way of differentiating and distancing from the drama.

### **Recess and Invocation: Epic and Lyrical Breaks**

Fascinating things have been discovered in the folders and boxes of what has come to be known as Williams' "Texas archives". Regarding the genesis of *The glass menagerie*, for example, Gilbert Debusscher (1998) highlights versions in which a Black nurse begins the play by singing a song, reminiscing about a past when she was a singer. In this version, there is an attempt to establish racial tensions – which leads us to think: what would *Menagerie* have been like with a central Black character? Another striking aspect when analyzing the "Menagerie folders" is the evident intent for a political and didactic play. One example is a prologue in which a drawing of a topographic map of the United States is projected onto the curtains. Then, the narrator enters the scene and points out on the map the territorial conquests made by the Wingfield family's ancestors on the continent. His speech is structured in verse, with a lyricism that gradually highlights a decaying heroism from a bygone era, in a typically American imaginary of "lost honor".

In another attempted beginning, Tom dressed as a "tramp," finds typewritten pages in a typewriter and reads them. Often with an ironic tone about what he is reading, it is as if he were finding traces of his own past. From there, he faces the document, the manuscript, as we face these abandoned pages: taking them as an unfinished process of memory. This version does not extend far and remains only a small, abandoned fragment. The number of different beginnings sketched for what would become *The glass menagerie* is remarkable, all of them highlighting some form of departure from the dramatic form, often aiming for the broad, general, U.S. heroic and decadent imaginary, wars, or strategies to emphasize that all this is a record of a past, a memory. Analyzing the manuscript trajectory of *Menagerie*, Debusscher indicates a movement that starts from a

broad and general idea, emblematic, political, and extensive, and arrives at the most intimate, smaller, and less pretentious (Debusscher, 1998, p. 56). Much remains to be said about the genesis process of this play and its materials in Texas, with researchers like Parker (1992) and Debusscher (1998) following this trail. However, as previously mentioned, we will use the creative gestures of *Menagerie's* dramaturgy to glimpse not the play itself, but the conception of the idea of a plastic theater, a specific aesthetic and concept in Williams.

In *The glass menagerie* manuscripts, we find a collection of scene sketches titled "Recess". These are six typewritten pages, some with many erasures. There is no page numbering. "Recess" is a proposal – divided into two scenes – of interruptions in the performance. In them, Tom Wingfield directly questions the audience. In the arrangement placed within the folder, the first page in this sequence begins with the header: "RECESS: SCENE ONE" and then the scene goes straight to Tom:

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? (Williams, 1943, n.p.).

In the drafts of this scene, the dialogue occurs between Tom and people in the audience, who alternate between "man," "fat man," "thin woman," and "Tiny Little Frightened Wisp of a Woman". The feedback is generally negative. Notably, Tom questions if anyone else feels like the man who complains, which opens the space for spontaneous responses from the audience. Continuing the dialogue with the male figure, who always stands up to speak, there is a discussion about naturalism and verisimilitude. This discussion begins with a question about the artistic or modernistic aspect of the play:

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 (Williams, 1943, n.p.).

Subsequently, the fat man will question the representation of Tom's sister, Laura: "You say that girl is crippled. Everybody can see there is nothing wrong with that girl's

legs!” (Williams, 1943, n.p), he points out that it is very hard to believe that Laura is not popular, given that she is portrayed by a very beautiful actress. To all this, Tom responds with the idea that will be the central speech of the play: that everything is seen through memory – and memory is not realistic. In response, the young Wingfield explains to the man in the audience that in his memory, his sister is beautiful, even though, in the real world, she was not.

In a later version of “Recess”, Williams replaces the terms “modern” and “artistic” with “naturalistic” in the man’s lines: “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” (Williams, 1943, n.p.). The gesture of changing the word “modern” to “naturalistic” in this dialogue indicates a subtle shift that may reflect Williams’ intention to mark his departure from prevailing naturalism within the scene. Instead of emphasizing the supposed modernity of the play through the character’s speech, Williams chooses to highlight its disconnect from naturalism. In this version, the man also says that everyone in the play seems like “damned fools” and asks for his money back. There are two women that speak up. The first one joins the discontented voices: “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” (Williams, 1943, n.p.). The second woman, on the other hand, identifies with what she sees on stage: “Tiny Little Frightened Wisp of a Woman: (Faintly) I Think that scene was – lo-vely” (Williams, 1943, n.p.).

There is an attempt at a scene for a second recess, where questions about naturalism resurface, but this time the issue raised is whether what is being presented is actually a theatrical play:

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 (Williams, 1943, n.p.).

Beyond questioning the style and whether the play is a play, the man in the audience will question why Tom is doing theater instead of being in the army. Tom turns the question back on the fat man, to which the man replies: a weak heart. Tom says his heart is also fragile. The questioning about the army has a homophobic undertone, as the man says he “wouldn’t say in front of those people” what he really thinks about Tom (remembering that until 1993, gays were banned from the U.S. armed forces, and the play is set before the start of World War II).

In the versions of the two “Recess” scenes, Williams gives body and voice to the spectator, places the scene within the audience, and launches a game that, at the risk of approaching a performative experience, could prompt spectators to reveal their opinions and viewpoints. Considering the ultra-controlled standard of Broadway theater at the time, this type of staging is quite unconventional. Not that Williams was aiming for Broadway at that moment, but the fact is that his play would become a fundamental work for that type of theater. The reflection and questioning with the audience, once explicit, gradually fade from the scene, leaving traces in a much more subtle staging proposal.

In a set of manuscripts titled “Invocation”, Tom develops a relationship with the stage lighting in two aspects: one lyrical and the other technical. There are at least nine drafts, totaling fourteen pages. In the lyrical attempts, poetic prose and verse structures are utilized. In these drafts, Tom explores a relationship between the morning light, the blood of the Wingfield family, the “myth of America,” and the city’s fluorescent tubes:

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! (Williams, 1943, n.p.).

In this invocation, which reproduces the attempt to begin the play by projecting a map of the United States while the narrator discusses the myth of the “discovery of America,” there is a recurring nostalgic tone found in Williams’ reminiscent, Southern characters. In this passage, this nostalgic feeling seems to direct itself towards the



“metropolitan day,” this cosmopolitan early morning illuminated by fluorescent lights. The overlap of “night” and “day” and their contradiction, placed in a poetic intonation, provide an opportunity for plastic experimentation with light on stage. This becomes explicit when Tom interrupts his lyrical moment to question the lighting technician. In an early manuscript of this interruption (unnumbered), the lighting technician takes on the role previously held by the fat man in the audience, questioning the senses and meanings of the play using the same words as the former – demonstrating Williams’ gesture of maintaining the questioning dialogue while changing the character who speaks. In subsequent versions, Williams abandons the idea of the lighting technician questioning the reasons for the play and shifts the focus back to the methods of lighting:

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.) (Williams, 1943, n.p.).

In the discussion with the lighting technician—represented in this passage by a voice, although there are drafts in which he appears on stage – Tom shows that he does not want lighting associated with verisimilitude. In his clash with the technician, he suggests that the morning be lit with “noon light”. He then concludes that “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” (Williams, 1943, n.p.). When questioned about what “morning light” is, Tom asks the lighting technician to “cheat a little” to achieve an anti-naturalistic effect. To do this, the narrator-protagonist indicates precise numbers of spotlights for the technician – always dissatisfied – to operate. Throughout this process, the character does not disconnect from the audience:

(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! (Williams, 1943, n.p.).

The function of lighting, as we know from reading production notes or paying attention to the stage directions and notes from other Williams productions, plays a

fundamental role in the author's aesthetic conception, reaching in this collection of manuscripts titled "Invocation" a place of reflection or lyricism, always in tension with the ongoing family drama.

### **Further Notes**

While experimenting with these ruptures, Tennessee Williams also wrote notes that became the foundation for his brief and incomplete thoughts on plastic theater. In the published edition of the play, as mentioned earlier, there are considerations regarding certain technical aspects and how they should not be treated naturalistically. In his archives, however, there are more extensive notes that attempt to address the idea of an experimental and innovative theater. These annotations are relevant to Williams' thoughts on plastic theater, and some authors, like Richard E. Kramer, have already delved into this material. It is worthwhile in this work to revisit some aspects of these reflections to elucidate certain notions that interest us, such as plasticity.

Expanding on what will remain in the published notes regarding the role of music, Williams discusses in the manuscripts the use of music in cinema and how it should be appropriated by theater: "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" (Williams, 1943, n.p.). For the playwright, music should give unity and continuity to the play and possess a seductive character. However, he is critical when music follows cliché patterns, insisting that it should create an additional dimension to express the inexpressible verbally.

Williams' profound interest in capturing what cannot be expressed through words is evident – his obsession with the possibilities of stage lighting as well as with the creative role of music underscores this desire for the inexpressible. Following this inclination, Williams writes, in these unpublished notes, about the prevalence of the text in the commercial theater of his time, pointing out that this theater is primarily literary. From this, the author discusses how other elements should be at the center of theatrical realization. Williams mentions Piscator as a contemporary who attempts to work with a different type of scene and adds that he desires a theater where the supremacy of writing is challenged by the centrality of elements such as lights, shapes, sounds, silences,

movements, patterns, bodies, which “will be all not fragmentarily but completely and triumphantly incorporated in a theatre which is a complex of all the arts” (Williams, 1943, n.p.). Additionally, Williams advocates for all breaks in conventions and says that for this type of theater to exist, there must be a chaotic period of experimentation. He concludes by stating that only amateurs can sustain this experimentation, and he, therefore, considers himself an amateur – a rather radical consideration for an author who, in a very short time, would become one of the most popular U.S. playwrights.

In a shorter draft, Tennessee Williams will clarify that his understanding of the term “plastic” has two connotations. The first pertains to the formal, visual, auditory, and sensory elements of the play, beyond the text. Thus, Williams would be proposing that it is the playwright’s task to write by removing the focus from the literary character of the scene. The second connotation pertains to the mutability of the play. For the Tennessee Williams of that time, theater should not be fixed but adaptable – and thus “plastic” or “moldable”: “something not fixed or frozen but in a state of flexibility and change” (Williams, 1943, n.p.). For the author, there was something “tragically frozen” in the commercial theater of his time.

### **Final Considerations**

Analyzing the materials in the folders of *The glass menagerie* at the Harry Ransom Center, it becomes evident that Williams aimed to create a metatheatrical piece in which he sketches experiments reflecting his vision of a future theater and his idealization of an experimental theatrical aesthetic. In the drafts of “Recess”, Tom interrupts the play to ask for opinions, reflect on what naturalism is, justify scenic choices, and, in a kind of reverse criticism, questions the way characters speak. These dialogues with the audience also reveal what seems to be a process where Williams reflects on his own writing, searching for his unique style. Perhaps the critiques voiced by the audience were criticisms he himself had about his play – and it is well-known how he constantly revised his works and rarely reached a point of satisfaction. However, it is also a didactic practice outlining what he envisioned as this new theater. The didacticism and distancing are epic elements significant to this new theater, as demonstrated by these interactions. The epic thus forms part of Williams’ plastic theater.

In the manuscripts of “Invocation” and the notes on plastic theater, Williams sketches a vision of the formal and aesthetic elements of the scene, emphasizing the importance and differentiation of light and music in his theater. Through lyricism, epic breaks, and reflective notes, the notion of plasticity is accentuated in these drafts, leaving traces in the published version of the play. In the examples I presented, we can see attempts to achieve plasticity in both senses proposed by Williams in his handwritten notes: in the sense of mutability when Tom directly questions the audience, and in the sense of plasticity in the dialogue with the lighting technician and in his lyrical incursions.

What I propose is that what appears in the production notes and, subtly, in Tom’s speech in the published play, is embodied in a radical scenic dimension in the manuscripts. This radical gesture transforms into a trace: in the handwritten drafts of *The glass menagerie* we find attempts to theorize a new theater that unfolds within the scene, integrated into the theatrical play. Over the course of various versions, however, this gesture becomes separate notes and softened fragments of scenic experimentation, especially in its first production. The play would be a practical example of his own plastic theater, regardless of what it eventually became (considering that a play is the result of different vectors/forces). The “result of the play,” that is, its first productions and how it entered the collective imagination, deviates from these initially transgressive intentions, having become, in its inaugural production, almost the opposite, at least according to much of the criticism: “what he achieved was a realistic psychological portrait of a dysfunctional family” (Single, 1999, p. 75). Much is remembered about the family drama, the relationship with the author’s family, the private scope of the play, and – outside some academic critical circles – little is said about its connection to a larger public sphere of the pre-World War II U.S. or its formal research.

The development of the play, as seen in the archives, reveals Williams’ early and clear intention to broaden the play’s private scope, align it with the tradition of epic and experimental theater, and establish his concept of plastic theater. Thus, it is valid to contest a commonly disseminated “origin myth” about *The glass menagerie*, which is that of simple and pure autobiographical inspiration; the notion of “staging past traumas”. What the Texas material shows us is an intention to reflect on a specific aesthetic, a reflection that would occur within the scene, on stage, and in dialogue with the audience – there is a distinct research effort in shaping and demonstrating a unique style.

Since Williams' plastic theater is an ideal that, outside the productions of his plays, never structured itself into a longer and more official treatise, it remains an unfinished object. Considering this characteristic of the process of the material, this work aimed to bring to Brazilian research only a part of a much larger path to be traced – Williams' gesture, obsessive and deeply connected with his time, towards experimental radicalization.

## References

- 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.
- 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.

Translation submitted on: September 25<sup>th</sup>, 2024

Translation approved on: October 31<sup>st</sup>, 2024





## Tennessee Williams nos palcos de Buenos Aires<sup>1</sup>

## Tennessee Williams on the stages of Buenos Aires

Catalina Julia Artesi<sup>2</sup>

Elizabeth Cartaxo (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14031615

### 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.

### Abstract

The impact of Tennessee Williams, and others such as Eugene O'Neill and Arthur Miller, is notable, particularly in the theaters of Buenos Aires, Argentina. In truth, not only his works have been performed with great reception from the local public, they also had an impact on notable Argentine authors. We propose, in this tribute, to make a review of the main versions of his most famous works that have been produced in the Federal Capital, from the middle of the 20th century to 2023, highlighting some aspects regarding their creators and other elements that allow us to understand the production context. We do not intend to carry out an exhaustive study, we would exceed the scope since we should include all the performances that have been staged and are being carried out in all the provinces. We wish to study the scope of its productivity in the local scene and its validity.

**Keywords:** U.S. theater; Buenos Aires theater; Stagings.

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em espanhol nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título "Tennessee Williams en los escenarios de Buenos Aires". Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2553>. Acesso em: 17 out. 2024.

<sup>2</sup> Professora e graduada em Artes pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA). Especialista em Educação e Comunicação pela Universidade Nacional de La Plata. Professora do Instituto de Artes Performativas da UBA. Leciona História do Teatro Universal na UBA e na Universidade Nacional de Artes. Email: catalinajulia.artesi2@gmail.com.

<sup>3</sup> Atriz, performer, tradutora. Tem formação em engenharia elétrica, doutorado em Planejamento de Sistemas Energéticos e realizou estágio pós-doutoral em Sistemas Elétricos Inteligentes no INESC TEC da Universidade de Porto. Formação em cursos da dramaturgia estadunidense, britânica e alemã. E-mail: elizcartaxo@gmail.com.

## Introdução

O impacto deste dramaturgo norte-americano, e de outros como Eugene O'Neill [1888-1953] e Arthur Miller [2015-2005], é relevante, sobretudo nos teatros de Buenos Aires. George Woodyard, a esse respeito, expressou que

Às vezes sua obra era encenada na Argentina algumas semanas depois de sua estreia em Nova Iorque, geralmente com um público tão entusiasmado e, em alguns casos, até com mais intensidade do que as realizadas na Broadway. Seu legado foi marcante para a geração seguinte [...] pela atitude desafiadora ao expor os problemas psicológicos e sexuais de uma geração imersa na miséria clandestina (Woodyard, 1996, p. 18).

Na verdade, não só contou com grande recepção do público local, como também impactou destacados autores argentinos, a exemplo de: Ricardo Halac [1935-], Carlos Gorostiza [1920-2016], Mauricio Kartum [1946-] e Roberto Cossa [1934-].

A presença da dramaturgia de Williams, desde os meados da década de 1940 do século XX até a atualidade, da terceira década do século XXI, não cessou. Partimos do conceito de produtividade (Barthes, 1987) de um texto fonte com poética inovadora em sua época, que tem levado a reescritas e transposições (Wolf, 2016) num cruzamento com outras linguagens artísticas. O trabalho do texto dramático sobre a linguagem, neste caso, é considerável porque não só vimos a grande recepção da famosa adaptação para o cinema de *Um bonde chamado Desejo* [*A streetcar named Desire*], do diretor Elia Kazan [1951], pelo público de Buenos Aires, mas também por ter lançado diferentes versões de suas principais obras, com poéticas distintas, e até mesmo produzidas em outros formatos artísticos, como balé e dança contemporânea. Em 2019, um elenco estadunidense apresentou, no Teatro Colón de Buenos Aires, uma versão operística desta peça, que foi muito bem recebida pelo público local.

Mas nesta afeição pelo teatro williamsiano, devemos levar em conta outro marco fundamental: a chegada ao nosso país da atriz judia-austríaca Hedy Crilla [1898-1984], professora de atores em seu país de origem, que se exilou em Buenos Aires, desde que o regime nazista a expulsou. Trabalhou como intérprete no teatro e no cinema argentino. Em 1947, fundou a Escola de Artes Cênicas da Sociedade Hebraica. Em 1958, o Teatro Independente “La Máscara” convocou-a para aprofundar o Método Stanislavski. Seus ensinamentos revolucionaram a atuação cênica, passando

da declamação a um ator vivo no palco. Durante mais de quarenta anos formou um grande número de atores, diretores e professores como Agustín Alezzo [1935-2020], Carlos Gandolfo ([1931-2005]), Federico Luppi ([1936-2017], Lito Cruz [1941-2017], que propagou seu legado, transformando a história da atuação cênica dentro e fora do país. A relevância de seu trabalho influenciou de imediato as carreiras artísticas técnico-profissionalizantes e universitárias aplicadas oficialmente na Capital Federal [da Argentina], em oficinas e escolas privadas de grandes mestres das artes cênicas, onde foram conduzidos estudos voltados ao mundo do entretenimento [atuação, direção de palco, cenografia, figurino, etc.].

Seus professores, herdeiros da versão do seu método, em disciplinas centrais como Atuação, selecionam nos níveis mais avançados, cenas de dramaturgos importantes do teatro universal e da dramaturgia estadunidense. Por exemplo, quando ministramos a disciplina História do Teatro Universal III na Escola Nacional de Arte Dramática de Buenos Aires [atualmente Universidade Nacional das Artes], assistimos muitas vezes a aulas de Atuação III na qual os alunos ensaiaram fragmentos de *O zoológico de cristal* [*The glass menagerie*, 1945]; interpretando os conflitos de seus personagens, principalmente dos filhos daquela família estadunidense durante o pós-Segunda Guerra Mundial, onde uma jovem [Laura, na verdade Rose, irmã de Tennessee] se refugia diariamente no unicórnio de cristal para se proteger do mundo. Esses conflitos, durante a prática cênica, foram essenciais para os futuros artistas da cena portenha. Aferimos que a valorização de sua criação nesses ambientes estudantis se refletiu posteriormente em sua atuação profissional como construtores de nossa cena. Grande parte dos egressos costuma apresentar suas produções nos circuitos do Teatro Independente.

Voltando à época de ouro do Teatro Independente, a década de 1940, várias companhias teatrais trouxeram peças de Williams para seu repertório teatral, não só pelos temas sociais relacionados ao contexto do autor e à sua época, mas também pelos atrativos de sua concepção de cena, nos quais surgiram elementos da vanguarda europeia. Nesse sentido, analisamos em outra obra a presença de recursos cênico-dramáticos expressionistas em *O zoológico de vidro* e em *A descida de Orfeu* [*Orpheus descending* - 1957] (Artesi, 2018). Além disso, o teatro oficial e os teatros comerciais incluíram reprises em sua programação – e continuam a fazê-lo, já que atualmente é concebido como um clássico do

teatro estadunidense, um desafio para os artistas teatrais portenhos. Propomos, neste tributo, fazer uma revisão das principais versões de suas obras mais famosas que foram encenadas na Capital Federal da Argentina, de meados do século XX até hoje [2023], destacando alguns aspectos relativos aos seus criadores e outros elementos que nos permitem 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.

Para a primeira parte, recorreremos à minuciosa pesquisa realizada pela acadêmica estadunidense Sandra Messinger Cypess (1996), cujo trabalho foi incluído no livro coordenado por Osvaldo Pellettieri e George Woodyard (1996), publicado pela [Editora] Galerna, que pode ser consultado na Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Para a segunda parte, recorreremos a material bibliográfico variado: o Centro de Documentação do Complexo Teatral de Buenos Aires (CEDOC/CTBA); o arquivo pessoal do diretor Oscar Barney Finn, que nos forneceu informações e material documental sobre suas produções; e, coletamos informações de resenhas de jornais locais, bibliografia e estudos sobre o teatro williamsiano. Além disso, os trabalhos que expusemos em eventos acadêmicos e que foram publicados em revistas e livros especializados ao longo de nossa trajetória como professora-pesquisadora em ambientes universitários locais.

### **A presença dele naqueles anos do século XX**

Sandra Messinger Cypess (1996), em seu trabalho *Tennessee Williams en Argentina*, por meio de uma abordagem comparativa, afirma que muito antes da estreia de suas obras em seu país, o teatro estadunidense já era conhecido na Argentina, tendo estreado vinte e cinco peças entre 1946-1955. Comparando as datas de lançamento nos Estados Unidos com as lançadas em Buenos Aires, elas ocorreram quase ao mesmo tempo. *O zoológico de vidro* foi montada pela primeira vez naquele país em 1945; enquanto, nesta capital, no âmbito do teatro comercial, foi produzida em 1949 pela Companhia Espanhola de Margarita Xirgu. Cypess, em sua análise, estima que “Essa atriz, muito popular entre o público argentino, certamente ajudou no sucesso da obra de Williams” (Cypess, 1996, p. 52). Inclui em seu

trabalho as críticas feitas pelo *Diario La Nación* onde foi descrito como “bom e delicado”, “seus infelizes personagens, vivendo seus pequenos delírios de grandeza” (Diário La Nación<sup>4</sup> apud Cypess, p. 52). A peça recebeu nova montagem em 1954 pelo Grupo do Teatro Evaristo Carriego, dirigido por Eugenio Filipelli [1929-2021], pioneiro do teatro na cidade de Rosário, na Província de Santa Fé, considerado uma figura emblemática do teatro nacional. Devido ao sucesso alcançado, percorreram diversas províncias. O Grupo Artea também a apresentou em 1957 na língua ídiche. Foi produzido em inglês pelo Theatre Guild, em sua turnê pela América do Sul.

*Doce pássaro da juventude* [*Sweet bird of youth*, 1959] foi produzido por Pepita Serrador [1913-1964] com Carlos Estrada [1927-2001]. Da *Revista Vea y Lea* extraímos um comentário da atriz intitulado “Tennessee Williams [1911-1983] por Pepita Serrador”. Expressava:

O teatro de Williams é, na minha opinião, um teatro feito de memórias [...] ele figura um único personagem em todas as suas produções. O personagem feminino central, que mudará de forma, idade ou *status* social, mas cuja alma está sempre aprisionada por complexos idênticos (Mágicas ruínas, 2023).

Sem dúvida, esta dupla formada por esta grande atriz argentina e o ator espanhol, radicado em nosso país, Carlos Estrada, deram as suas melhores interpretações desta peça.

Em relação a *Um bonde chamado Desejo*, a peça foi lançada originalmente em 1947. Na nossa cidade foi apresentada em 1951 por uma companhia de teatro italiana, a Companhia Diana Torrieri. Cypess (1996) destaca a crítica jornalística de León Mirilas, escritor argentino, dramaturgo, estudioso da dramaturgia de O’Neill, que traduziu diversas obras, publicadas pela Editora Losada, e também escreveu ensaios sobre diversos autores modernos. Em sua resenha para o *Diario La Nación* ele expressou “Williams mostra ‘um realismo mágico’ [...] uma espécie de ‘neorrealismo’, que ele descreve como sendo profundamente humano e negando, ao mesmo tempo, o que a realidade sugere” (Diario La Nación<sup>5</sup> apud Cypess, 1996, p. 53, notas do autor).

Esclarecemos que também houve uma versão de *Um bonde..*, dirigida em 1952 por Luis Mottura [1901-1972], ator e diretor italiano radicado na Argentina, na Companhia de Mecha Ortiz [1900-1987]. Essa atriz foi uma das figuras mais

<sup>4</sup> *Diário La Nación* de 20/12/1947.

<sup>5</sup> *Diario La Nación* de 23/9/1951.

importantes do cinema e do teatro argentino, considerada a Greta Garbo da Argentina, pelo destaque de sua atuação.

Retornando ao material da pesquisadora dos Estados Unidos, ela analisa os motivos pelos quais o público argentino gostou do seu estilo desde o início. A veia poético-realista se destaca em sua produção, ressalta especialmente um comentário de John Gassner sobre “*Um bonde*, um drama poético que se torna uma realidade psicológica [...] Se quisermos compreender a contribuição de Williams para a dramaturgia dos Estados Unidos e além do teatro estadunidense, até o teatro argentino, é importante reconhecer esse aspecto de sua obra” (Gassner<sup>6</sup> *apud* Cypess, 1996, p. 51).

Em seguida, ela aborda outras obras no seu estudo. *O verão e a fumaça*<sup>7</sup> [*Summer and smoke*, 1948], que foi montada primeiro em Dallas [1947] e depois em Nova Iorque [1948], onde fracassou. Observa que, em Buenos Aires, o Grupo do Instituto de Arte Moderna da Rua Florida, no centro de Buenos Aires, encenou esta peça em 1954, dirigido por Marcelo Lavalle [1916-1979], o primeiro ator argentino de teatro e cinema, que dirigiu filmes na época de ouro com grandes figuras do teatro e do cinema argentino. Nesta primeira versão contou com a atuação da atriz Norma Aleandro [1936-], a primeira atriz, diretora e roteirista argentina a receber prêmios internacionais por seu trabalho no cinema, atualmente multipremiada.

A pesquisadora estadunidense cita diferentes opiniões de críticos e estudiosos da época. Por um lado, na resenha do crítico e pesquisador José Marial (1955), precursor e pesquisador, ex-diretor da Federação Argentina de Teatros Independentes [FATI], comentou esta obra em seu livro *El teatro independiente*, publicado pela Alpe Ediciones, descrevendo-a como um dos melhores trabalhos do diretor Marcelo Lavalle.

Por outro lado, Cypess (1996), em sua pesquisa, cita o grande estudioso do teatro argentino, Luis Ordaz, que também elogiou a obra com expressões semelhantes às de Marial. Lavalle tornou a fazê-la em 1961, com o elenco do Grupo del Sur no Teatro San Telmo, repetindo o mesmo sucesso. Nessa ocasião, estrelou o ator Ignacio Quirós [1931-1999] ao lado da atriz Lydé Lisant [s/d-2006]. Quirós foi um ator espanhol radicado em nosso país, fez parte do Grupo do Instituto de Arte Moderna, onde demonstrou os seus dotes de grande intérprete, tanto no teatro independente como em outros circuitos, desenvolveu extenso trabalho no cinema e na televisão local. Quanto a Lydé Lisant, foi

<sup>6</sup> A autora Sandra M. Cypess não informa a referência do trabalho de Gassner.

<sup>7</sup> Nota da tradutora: Conhecida no Brasil por *Anjo de pedra*.



presidente da Associação de Teatro Amigos de Cervantes [1984-1996], atriz com uma carreira impecável, integrou a Comédia Nacional e criou o Grupo del Sur junto a Carlos Gorostiza e outros importantes artistas.

Cypess (1996) acrescenta dados sobre a estreia de *Gata em telhado de zinco quente* [*Cat on a hot tin roof*, 1955], que, em nosso meio, foi encenada em 1956 por Francisco Petrone [1902-1967], dedicado ao teatro e ao cinema, por sua vez foi um ator de forte atuação em importantes filmes argentinos. Embora esta peça tenha tido grande recepção, oito meses após sua estreia foi censurada pelas autoridades municipais devido à homossexualidade do protagonista, Brick Pollit. Para compreender este ato da censura sofrido pela montagem da peça é necessário considerar que, naquela época, a Argentina havia sofrido, em 16 de setembro de 1955, um golpe civil-militar antiperonista contra o presidente constitucional Juan Domingo Perón, liderado pelo general Eduardo Lonardi. Após uma semana de combates sangrentos, o golpe triunfou com um número de mortos de mais de 150 pessoas. O presidente constitucional teve que se exilar no exterior. Por fim, Lonardi assumiu a presidência provisória, atuando como presidente em exercício de setembro a novembro de 1955. Em 1956, outro militar assumiu o exercício da presidência, Pedro Eugenio Aramburu [1955-1958]; em seu governo não foi apenas o peronismo banido, mas também as atividades da cultura e das artes sofreram censura política e moral.

Já no final do trabalho, o estudo da estadunidense destaca a repercussão das obras [de Williams] na dramaturgia nacional. Considera-se as observações do pesquisador argentino Osvaldo Pellettieri, que em suas obras reconheceu a necessidade de modernização do teatro independente, graças às novas formas dramáticas desenvolvidas por Arthur Miller, Bertold Brecht [1898-1956] e Tennessee Williams: “Pellettieri refere-se a *A ponte*, de Carlos Gorostiza, lançado em 1949, para indicar os primórdios da relação entre as produções nacionais e o teatro estadunidense de Miller e Williams” (Cypress, 1996, p. 58).

### **A presença de suas obras no final do século XX e início do século XXI**

Nesta parte selecionamos as peças de maior destaque que foram dirigidas por prestigiados diretores da cena local, tanto nos circuitos oficiais e comerciais de Buenos

Aires, como nos teatros independentes da Avenida Corrientes, principal artéria de Buenos Aires, onde existem teatros muito populares. Embora tenhamos adotado esse critério de seleção, decidimos incorporar algumas produções experimentais.

Como esclarecemos no início, consultamos o Centro de Documentação do Complexo Teatral de Buenos Aires (CTBA), “Ana Itelman”, arquivo onde se pode consultar material sobre as apresentações teatrais e de dança que foram realizadas e atualmente continuam nas diferentes salas que fazem parte do Complexo. Caso algum leitor deseje consultar o site (CEDOC-CTBA, 2023), poderá encontrar no ícone material fotográfico, manuais referentes aos cenários [cenografia-figurinos-iluminação] que vêm sendo realizados nas salas do CTBA, além de alguns livros relacionados ao teatro americano.

Como observamos na primeira parte do nosso trabalho, as peças de Williams que tiveram maior impacto no público local foram revisitadas e ainda hoje as consideramos. Reiteramos que *Um bonde chamado Desejo* é praticamente a favorita. Em 1977, foi produzida por um grupo independente. Numa crítica jornalística não assinada, publicada no *Diario La Nación* (1977), seu renascimento é descrito como “Um Tennessee Williams sem poesia”. Foi dirigida por Jorge Hacker [1931-2021], detentor de uma renomada carreira no teatro, cinema e televisão, com encenação no antigo Teatro Odeón [construído em 1891], localizado no centro de Buenos Aires, na Rua Esmeralda, próximo à Av. Corrientes, que infelizmente foi demolido [1991]. Em 1986, o destacado diretor argentino Hugo Urquijo levou-a ao palco com Graciela Dufau, a qual voltaremos a comentar mais adiante neste trabalho.

Talvez os produtores e artistas do CTBA tenham decidido revisita-la, influenciados pelo sucesso da nova versão feita para a televisão dos Estados Unidos em 1995, dirigida por Glenn Jordan, estrelada por Alec Baldwin, Jessica Lange, John Goodman e Diane Lane, que se seguiu à adaptação de 1951, estrelada por Marlon Brando e uma adaptação para a televisão de 1984. Houve também outra versão na Broadway [1984] em que também estrelaram Baldwin e Lange. Com efeito, em 2000, Mauricio Wainrot [1946-] transferiu a peça para a linguagem da dança moderna. *Un tranvía [Um bonde]*, versão interpretada pelo Ballet Contemporâneo do Teatro San Martín, na Sala Martín Coronado, com música de Bela Bartók. O que há de interessante nesta recriação: a coreógrafa recriou a peça, focando em sua protagonista, Blanche Dubois, quando ela está no hospício, aspectos que a peça

original não aborda já que no final as enfermeiras a levam embora.

Pela grande recepção que teve, no centenário do nascimento do grande autor estadunidense em 2011, foi reavivada no dia 8 de outubro daquele ano, na mesma sala. O título da crítica de Martín Wullich revela sua marcante apresentação, “Um bonde chamado Desejo, emocionante adversidade”: “A encenação, em tons de cinza e cores pálidas, com pouca luz e movimentos que falam de descontrole [...] gera desde o início uma potente imagem” (Wullich, 2011). Em outra passagem, ele expressa “A beleza das imagens, em forma de pinturas realistas fortes e marcantes, subjuga e choca. Debatendo o espectador entre drama e emoção” (Wullich, 2011). A concepção cênica do famoso coreógrafo argentino demonstrando grande criatividade, acompanhado por bailarinos com habilidades de atuação, demonstrou o potencial do texto de Williams como fonte de inspiração para alcançar esta realização cênica. No site do CEDOC/CTBA pode-se consultar toda a documentação visual, manual de programação, cenografia e figurinos.

Em 1984, o Grupo do Teatro de Venezuela apresentou no CTBA uma versão de *Gata em telhado de zinco quente*, dirigida por Horacio Peterson [1922-2002].

No mesmo ano da versão do balé que analisamos acima, Daniel Veronese [1955-] – ator, diretor e dramaturgo argentino contemporâneo, que aprecia fazer *covers* de clássicos – o fez no Teatro Apolo, espaço do circuito comercial, também situado à Avenida Corrientes, poucos quarteirões do CTBA. Pudemos ver e nos surpreendeu o diretor escolher Diego Peretti [Stanley, 1963-] e Erica Rivas [Blanche, 1974-] como protagonistas, atores muito famosos do cinema e da televisão argentina na época. Em nosso trabalho estudamos esta versão e destacamos:

Focamos na perspectiva de gênero que a produção propõe devido à sua exaltação do intuitivo e do animal, evidente na escolha particular dos atores, em seus registros de atuação, no uso de regionalismos portenhos e em outros procedimentos que buscam o impacto nos espectadores e nas espectadoras de Buenos Aires (Artesi, 2012, p. 71).

Na sua adaptação, autorizada pela agência estadunidense detentora dos direitos autorais, modificou a concepção espacial eliminando o andar de cima onde moravam os vizinhos, conseguindo assim uma redução de uso do palco significativa visto que tudo se passava na casa de Stanley-Stella. Chegou a eliminar algumas cenas simbólicas, por exemplo, a visita da vendedora de flores mexicana [que funciona como

uma antecipação da morte simbólica de Blanche]. Daniel Veronese expressou em nota:

Ele é um autor muito forte, visceral e emotivo. Há certos momentos de pausa que são maravilhosos, a forma como o personagem de Blanche é interpretado, por exemplo. Há momentos em que descobrimos que um autor dá um passo muito forte em uma direção completamente arriscada e provável ao mesmo tempo (Schoo, 2011).

Um aspecto importante nesta versão: a cena do estupro de Blanche que Stanley representou na cena extra da versão original [seguindo o decoro da tragédia grega], nesta ocasião foi transformada em uma imagem explícita onde Stanley a estuprou na sala da casa, conseguindo assim impor a sua autoridade patriarcal, ao mesmo tempo em que destruía Blanche e a expulsava de casa.

Na época, alguns críticos locais se opuseram à escolha de Érica Rivas para o papel de Blanche, citando extrema juventude e beleza que lhes parecia implausível – dentro do padrão machista – já que concebiam a personagem como “uma mulher experiente que engana os homens” (Finn, 2023). Em nosso trabalho, reconhecemos que o diretor decidiu se afastar da versão cinematográfica tradicional, inspirando-se nas versões feministas feitas em Nova Iorque e Los Angeles nos anos 1970, em que a personagem era representada com traços juvenis. Desta forma, Veronese conseguiu maior identificação com o público portenho. Érica Rivas destacou em entrevista:

Tennessee Williams sabe o que significa violência, porque ele também foi depreciado durante toda a vida. Ele entende perfeitamente as mulheres, sabe como acabamos: mortas, estupradas ou num asilo. Um final feliz seria falso, porque expõe o final de sua própria vida. Para uma pessoa que teve a intensidade de vida que ele teve (e que a Blanche também tem) é muito difícil viver nesta vida com um final poético, como nesta obra (Méndez, 2011).

O crítico Ernesto Schoo no *Diario La Nación* ressaltou: “A direção de Veronese é ideal, bem-sucedida nas cenas de violência – intensa, efetivamente resolvida [...] Em parte se deve, talvez, ao fato de Erica Rivas ser muito jovem” (Schoo, 2004). Desaprovou esta produção em sua crítica, apesar de seu grande sucesso de bilheteria. Consideramos que nessa versão da peça o diretor abordou um conflito social que naquela época tinha tido grande impacto nos meios de comunicação do nosso país. Estamos nos referindo às denúncias de estupros e feminicídios que produziram alterações em nossa legislação: em 2012, foi aprovada a Lei nº 26.791, pela qual a

figura do feminicídio foi incorporada ao Código Penal da Argentina. Obviamente, Veronese quis aproximar este clássico aos dias de hoje, com a intenção de que o público se identificasse e refletisse sobre este conflito social.

Outro diretor argentino que viajou pelo mundo williamsiano foi Oscar Barney Finn [1938-], diretor de filmes, séries de televisão, peças de teatro, ópera, e roteirista argentino, exerceu atividade docente e recebeu importantes prêmios. Em 1983 [8 a 25 de abril], ele estreou *Oh, querido Tennessee!*, na Feira do Livro de Buenos Aires, onde a atriz argentina Graciela Dufau interpretou diversos personagens. Promoveu outra homenagem, em 1985, *Oh, querido Williams!*, no Festival Nacional de Teatro. Nesse mesmo ano, reviveu o espetáculo no âmbito do Ciclo Literário de Outono Estadunidense, no Teatro Nacional Cervantes. Esse espetáculo foi repetido durante a temporada da Sala Enrique Muiño, de 1983 a 1988, desta vez sob a direção de Javier Torre [1950-]. Duas grandes atrizes do teatro argentino atuaram nos papéis principais: María Rosa Gallo [1925-2004] e Inda Ledesma [1926-2010]. Em 1990, foi transferido para o Teatro Regina, com a participação de outros intérpretes com vasta experiência no cinema e no teatro nacional: Alejandra Boero [1918-2006], Elena Tasisto [1948-2013], Graciela Araujo [1930-2019] e Pablo Alarcón [1946-]. Em 2007, adaptou e montou *Gata em telhado de zinco quente* no teatro El Portón de Sánchez. Produziu este mesmo espetáculo no Chile em 2008 e, posteriormente, em 2014.

Em 2011, num tributo a Tennessee Williams, em comemoração ao centenário de seu nascimento, produziu *Noites romanas*, de Franco D'Alessandro [1967-], autor dos Estados Unidos, peça baseada na amizade de Williams com a atriz italiana Ana Magnani [1908-1973], o texto foi traduzido por Hugo Zanón. Encenou pela primeira vez no BAC [British Art Centre], num formato reduzido com elementos cenográficos muito simples [um pufe e uma grande varanda]. Os protagonistas foram interpretados pela atriz Virginia Innocenti [Ana Magnani, 1966-] e pelo ator Paulo Brunetti [Tennessee Williams, 1973-]. Posteriormente, foi transferido para o Centro Cultural de Cooperação de Buenos Aires [2013-2014].

Finalmente, fez a adaptação de *Doce pássaro da juventude* [2018], com tradução de Cristina Piña [1963-], poetisa, ensaísta, professora e tradutora. Dirigiu esta peça no Centro Cultural 25 de Mayo [sala situada longe do centro, na zona norte da cidade], cuja ação se passa no sul segregacionista dos Estados Unidos, onde o autor refletiu

sobre a perda daquela época de ouro. Em entrevista à jornalista Cecilia Hopkins, publicada no jornal *Página 12* de Buenos Aires, o diretor expressou “mais um passo na minha longa relação com este dramaturgo [...] desde o momento em que, junto com o maestro Carlos Gandolfo e outros diretores, procuraram experimentar suas peças” (Diario, 2018). Importantes Artistas atuaram, como Silvia Spelzini [1971-], artista visual e atriz; Sergio Surraco [1978-], ator argentino; Carlos Kaspar [1965-] – ator, diretor e dramaturgo argentino; Malena Figó – atriz e fotógrafa argentina, atualmente protagonista de *O zoológico de vidro* [nos referimos à produção que analisaremos mais adiante]. Trata-se de um texto pouco explorado de Williams, talvez por ter sido censurado na época, onde o personagem feminino de Alexandra, atriz em pleno declínio, era, de alguma forma, o alter ego do autor, já que ela dizia: não sou velha, mas não sou mais jovem, expressão que o diretor citou, porque no mundo de hoje as pessoas que estão passando pela velhice não aparecem mais na mídia e no teatro.

Em nossa pesquisa, entramos em contato com Sandra Cafarelli e Mariano Oropeza, que preparam um próximo livro sobre a multifacetada carreira de Barney Finn.<sup>8</sup> Agradecemos a ela e ao diretor, porque nos forneceram fragmentos de suas entrevistas pessoais, posteriormente transcritas para Word, onde o artista fala sobre suas performances recentes. A certa altura, perguntaram-lhe sobre suas ferramentas de palco:

Qual a função que isso desempenha em suas performances?

-Não consigo separar o trabalho de nada: no cinema, no teatro, na televisão, tem a ver com a unidade, com uma concepção estética que se tem. Essa concepção estética é integrada por todos os elementos [...] no teatro a atmosfera que se tem que criar com um cenário, e não estou falando de ser um cenário corpóreo, podem ser elementos, mas aí a luz adquire importância ainda maior, porque é a luz que determinará a força da cena (Finn, 2023).

Em outra passagem, comentaram sobre o tratamento do espaço em seus ambientes, onde predominam as áreas despojadas: “a luz desempenha um fator muito importante porque permite criar atmosferas nestes espaços” (Finn, 2023). Neste caso ele exemplifica com algumas obras de Williams que reuniu:

Quando faço *Doce pássaro da juventude* está determinado que tenho que fazer no Teatro 25 de maio, tenho que me adaptar a isso [...] aconteceu comigo a mesma coisa quando fiz outro Williams, eu não queria ter que

---

<sup>8</sup> Agradecemos à Sra. Sandra Cafarelli e a Mariano Oropeza, que nos forneceram fragmentos das entrevistas pessoais, posteriormente transcritas, onde Oscar Barney Finn fala sobre seus projetos.



trocar de cenário porque não gostei, porque não me pareceu necessário e também porque era menos econômico [...] Quando faço a adaptação de *Gata em telhado de zinco quente*, me ocorre que tudo tem que acontecer no quarto deles, o aniversário inteiro, a festa, aconteça o que acontecer com eles, então elimino tudo o que não é necessário e crio em torno desse espaço um espaço onde tudo pode acontecer. Aí os pretos e as crianças desaparecem, das crianças fica o som e não a presença, [...] Quando chego a *Doce pássaro da juventude*, também faço a adaptação [...] foco em tudo que acontece no quarto dela, no quarto que eles têm na cidade [...] e como eles [os estadunidenses] fazem suas convenções partidárias em grandes hotéis, aí eu montei o hotel, e dentro desse hotel, o quarto (Finn, 2023).

Em seguida, comentou sobre a necessidade de se conseguir uma grande economia de recursos cênicos:

[...] Montamos com o Daniel Feijoo um lugar que abre e fecha portas de correr transparentes, o hotel palmeiral, que Williams queria que estivesse presente naquelas palmeiras, tem um clima, insinua e [...] um carro grande que eu construí, dirigido por uma espécie de *maître* cheio de garrafas e copos que vão e vêm (Finn, 2023).

Como comentamos no parágrafo anterior, *O zoológico de vidro* foi outra peça que estreou em Buenos Aires logo após sua apresentação original. Consideramos que a versão cinematográfica realizada em 1987, cuja adaptação foi feita por Paul Newman, estrelada por atores e atrizes da envergadura de Joane Woodward, John Malkovich e Karean Allen, teve grande repercussão na Argentina. Logo depois foi encenada sob a magnífica direção de Hugo Urquijo – psiquiatra, psicanalista, professor e diretor de teatro argentino – com uma longa carreira no teatro portenho, muito premiado por produções de diversos autores teatrais renomados [Samuel Beckett, Harold Pinter, Bernard Shaw], “No entanto, Tennessee Williams foi o autor que mais despertou seu interesse” (Urquijo, 2023).

Anteriormente dissemos que ele havia encenado *Um bonde...* com Graciela Dufau [1942-], atriz de cinema, teatro e televisão que, junto com o marido, o diretor Hugo Urquijo, interpretou diferentes figuras femininas criadas pelo autor sulista. Este diretor montou *O zoológico...* nos anos 1991-93 no extinto Teatro Bauen, localizado na Avenida Callao, próximo à Avenida Corrientes, protagonizado pelo ator Hugo Soto [1953-1994], que interpretou Tom; Inda Ledesma [1926-2010] – primeira atriz, formadora de atores e diretora teatral de atuação destacada, nesta peça interpretou a personagem Amanda; Ingrid Pellicori [1957-], atriz argentina formada em psicologia – filha do famoso ator argentino Ernesto Bianco [1922-1977] – ganhou prêmios por seus trabalhos e nesta ocasião

interpretou a jovem Laura; Mario Pasik [1951-], ator argentino que estudou com o professor Raúl Serrano [1952-2023, nasceu em Lima, Peru, radicou-se em nosso país, foi um grande professor de atores]. Mario Pasik desenvolveu uma extensa carreira no cinema, teatro e televisão argentino, recebeu diversas indicações ao Prêmio Martín Fierro, em *O zoológico...* interpreta o jovem candidato Jim. Hugo Urquijo também a havia montado em 1976.

Em 1999, produziu *De repente, no último verão* no Teatro San Martín, com um elenco de artistas famosos do teatro atual. Em 2002, a diretora Alicia Zanca [1955-2012] – atriz de cinema e televisão, diretora de teatro – reviveu-a no Teatro Presidente Alvear, que faz parte do CTBA, depois no Teatro Regio do mesmo Complexo, cuja versão foi feita pelo dramaturgo, diretor e escritor multipremiado, Mauricio Kartum [1946-]. Na ocasião, destacaram-se artistas relevantes de nosso país: a atriz Claudia Lapacó [1940-]; Laura Novoa [1969-]; Claudio Quinteros [1970-2013]; e Fernando Ramírez. Recebeu dois prêmios relativos a Teatros do Mundo em diferentes áreas. No Teatro San Martín [CTBA], alguns anos antes, em 1993, o *Grupo Actoral 80* da Venezuela, esta peça foi dirigida e protagonizada pelo ator, diretor, com destacada atuação sindical e política, pedagogo teatral e ex-diretor do Teatro San Martín de Buenos Aires, estamos nos referindo ao grande artista Juan Carlos Gené [1929-2012].

Mais recentemente, em 2005, no âmbito do Festival Internacional de Buenos Aires [FIBA], foi apresentada no CTBA como *Endstation Amerika* [Estação final América], o diretor alemão Franz Castorf montou uma polêmica versão experimental.

Esclarecemos que o Complexo está programando fazer uma versão inspirada em *Um bonde...*, intitulada *Sobre a bondade de estranhos*, cujo título remete às palavras finais de Blanche Dubois na peça original. Esta adaptação, ainda não lançada, foi criada por Alejandro Genes Radawski, escritor, diretor de cinema e teatro, radicado na Polônia, com prêmios locais e internacionais.

Em 2023, em homenagem aos 40 anos da morte de Williams, assistimos com prazer à encenação de *O zoológico...* sob a direção de Gustavo Pardi [1978-]. Este artista foi um dos fundadores do Banfield Teatro Ensemble, no sul da província de Buenos Aires, ator argentino de televisão e cinema, atuou num filme rodado no sul de nosso país, junto com Geraldine Chaplin [*Caminho sinuoso*, direção de Juan Pablo Kolodziej, 2018]. Foi montada na Sala El Picadero, localizada perto das avenidas Corrientes e

Callao, espaço que contém um episódio desastroso de nossa história recente porque ali funcionou o famoso Ciclo de Teatro Aberto 81, um movimento de resistência artística à genocida ditadura civil-militar [1976-1983], espaço no qual aquele regime mandou incendiar e destruir em 1981. Este espaço foi felizmente reconstruído, reabrindo as suas portas em 2012. Desde então, foi transformado em um local onde são apresentadas obras de prestígio do calendário artístico de Buenos Aires.

Como diretor, Gustavo Pardi encenou textos clássicos e nacionais. Dirigiu *O zoológico...* com grande sucesso de público e crítica, o jornalista Carlos Pacheco destacou seu trabalho na direção: “expõe as qualidades de cada um dos personagens de uma forma muito precisa” (Diario La Nación, 2023). Utilizou a versão feita por Mauricio Kartum e produziu no CTBA [2022], em entrevista jornalística observou:

Tenho respeitado muito este texto que sempre me deslumbrou. Atualizei algumas convenções que me pareciam menos contemporâneas e mantive todo o resto [...] A complicação na Argentina e no Uruguai, com o nosso ‘voseio’,<sup>9</sup> é que qualquer texto que fale ‘você’ soa afetado (Pacheco, 2023, ressalta o autor).

Os protagonistas desta produção são Ingrid Pellicori [Amanda Wingfield], que “se expõe aqui com características avassaladoras”, expressou o crítico Carlos Pacheco (2023) na resenha que mencionamos acima; atriz com extensa carreira teatral, em 1991 recriou Laura na produção de Hugo Urquijo, analisada anteriormente. Agustín Rittano [no papel de Tom], trabalhou recentemente como ator no filme *Argentina 1985* [2022] de Santiago Mitre, sobre os Julgamentos da Junta Militar e no Teatro San Martín em *As ciências naturais*, de Tenconi Blanco. Por fim, Malena Figó [Laura] e Martín Urbaneja [Jim] se sobressaem porque “As cenas entre Laura e Jim O’Connor são extremamente poéticas”, comentou Carlos Pacheco (2023) em sua análise. Consideramos que esta obra do dramaturgo sulista não perdeu a sua validade porque no século XXI vivemos uma grande crise global provocada pela Guerra Ucrânia-Rússia, sofremos uma situação semelhante à vivida durante a crise de 1930, fato que Williams conseguiu mostrar na sua dramaturgia.

Uma menção especial merece a produção experimental que vimos, baseada em *O caderno de Trigorin* [*The notebook of Trigorin*, 1981], uma adaptação livre do clássico *A gaiivota* [1896], de Anton Tchekhov, que o dramaturgo estadunidense transformou em um drama

---

<sup>9</sup> Nota da tradutora: No original “voseo”. O voseio é o uso do pronome “vos” e suas formas verbais associadas, comum em algumas regiões de países de língua espanhola, como Argentina, Uruguai e Paraguai.

atual. Nas palavras do autor, em sua edição espanhola: “[...] para aproximá-lo, torná-lo mais audível para vocês do que o que vi apresentado em qualquer produção estadunidense” (Williams, 2011, p. 145). Foi lançado, após sua morte, em Vancouver, na Universidade da Colúmbia Britânica. Mais tarde, em 1996, foi realizado em Cincinnati; recentemente, em 2013, em Nova Iorque. Numa outra obra nossa, mostramos que o olhar tchekhoviano é observado em toda a sua produção devido à sua percepção do trágico, assim o expressou Ernesto Schoo:

Porque se as suas *Memórias* e, sobretudo, as suas obras, revelam algo, é o sentimento trágico da vida: ‘O tema maior das minhas obras, a dor da solidão, que me segue como a minha sombra, uma sombra formidável, pesada demais para arrastá-la atrás de mim, todos os meus dias e noites’ (Schoo, 2004).

Marcelo Savignone [1973-], ator-diretor e professor argentino, realizou estudos sobre máscara neutra e máscaras balinesas, improvisações e participou de diversos festivais internacionais. Vimos, no início de 2015, *Ensaio sobre A gaviota*, numa sala do circuito fora da Corrientes, La Carpintería. Foi indicada ao prêmio ACE [Associação de Cronistas de Entretenimento da Argentina] em diversas categorias. Agregou à sua performance a obra do dramaturgo estadunidense, com uma proposta cênica baseada no teatro físico que dialogava com as falas dos personagens. Utilizou recursos do cinema e da dança, adicionado à metateatralidade de Tchekhov e à de Williams, um terceiro nível de metateatralidade. Exibiu, para um público predominantemente jovem, o caráter experimental do atual teatro portenho. Nesse estudo apontamos que

A insatisfação amorosa que Tchekhov-Williams demonstrava em suas peças aumenta nesses ‘ensaios’: o sentimental é potencializado. A solidão, o fracasso e a angústia do jovem Konstantin aparecem reiterados em cada uma das coreografias desenhadas e executadas por Marcelo Savignone que oferece, com a sua ‘aberração’ poética, outras interpretações desta peça (Artesi, 2015, p. 71-78).

### **Como reflexão final**

Neste tributo que prestamos a Tennessee Williams, concentramo-nos na sua presença constante nos palcos desta capital argentina, desde meados do século XX até a atualidade, terceira década do século XXI. Observamos que no século anterior as produções locais eram frequentemente apresentadas logo após sua estreia em seu país,

com apresentações muito diversas, por elencos independentes, em alguns casos, ou em teatros comerciais, com intérpretes e diretores importantes de nosso cenário teatral e na América Latina, mesmo com apresentações de elencos estrangeiros. Observamos não só o impacto no público portenho, como também a sua grande influência sobre importantes dramaturgos argentinos.

Nas versões correspondentes a este século, partimos do conceito de produtividade, o que nos permitiu avaliar as diversas reescritas e adaptações que foram realizadas do teatro williamsiano em outros formatos artísticos [balé-cinema-ópera]. Outros aspectos que levamos em consideração, que nos permitem compreender a grande recepção de sua obra, são as mudanças ocorridas no campo da interpretação de atuação, graças à introdução do Método Konstantin Stanislavski, e à chegada da grande professora austríaca de artes cênicas, Hedy Crilla, que formou diretores do teatro independente da capital, que por sua vez transferiram seus ensinamentos para os estabelecimentos de ensino artístico onde trabalhavam. Produziu uma grande revolução, porque passou da declamação para uma concepção orgânica da arte do ator. Sem estas mudanças, teria sido impossível uma interpretação plena das novas tendências vindas do teatro europeu e da cena estadunidense da época.

Posteriormente, paramos nas peças de maior impacto em nossas salas, observando que existem certas obras preferidas pelos diretores argentinos, visto que o teatro de Williams constitui um desafio, para versão em diferentes formatos artísticos, um clássico tão poderoso que combina realismo, simbolismo, o poético e o mítico, com elementos da tradição grega e do teatro moderno de sua época. Consideramos que estes revivalismos que analisamos demonstram sua grande contribuição para o teatro, pois não perderam a sua validade, enquanto as suas propostas continuam a desafiar-nos.

O professor Dr. Rolando Costa Picazo<sup>10</sup> – em homenagem realizada pela então Associação de Estudos Americanos – comparou o surgimento de *O zoológico de vidro* com o impacto de *Cid*, de Corneille [1636], ou o renascimento de *A gaivota*, de Antón Tchekhov, “[...] pois estas peças marcaram o início de uma nova era no teatro ocidental. Williams tinha consciência de seu objetivo” (Picazo, 2012, p. 15), destacou o

<sup>10</sup> Rolando Costa Picazo [1931-2022]: foi um acadêmico e tradutor argentino. Professor de Literatura estadunidense na Universidade de Buenos Aires, membro titular da Academia Argentina de Letras. Publicou vários livros na sua especialidade e sobre poetas argentinos. Presidiu a Associação Argentina de Estudos Americanos até sua morte.

estudioso argentino. E para demonstrar essa ideia transcreveu um fragmento em inglês com tradução própria,<sup>11</sup> extraído das notas de produção de *O zoológico...* feito pelo dramaturgo sulista. Apresentamos abaixo a tradução em português:

Esses comentários não são um prefácio para este trabalho específico. Têm a ver com a concepção de um novo teatro que deve substituir o teatro esgotado das convenções realistas, se o teatro quiser retomar a sua vitalidade como parte da nossa cultura (Williams, 1945, p. xix-xxii *apud*<sup>12</sup> Picazo, 2012, p. 15).

## Referências

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 AAEA, Homenaje a Tennessee Williams, presentado en las Jornadas de la AAEA. 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. Disponível em: <https://cedoc.complejoteatral.gob.ar/>. Acesso em: 03 out. 2023.

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. Disponível em: [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar). Acesso em: 02 out. 2023.

DIARIO. Página 12. Buenos Aires, 29 enero 2018. Disponível em: [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar). Acesso em: 02 out. 2023.

---

<sup>11</sup> Eis o trecho em espanhol: “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”.

<sup>12</sup> WILLIAMS, Tennessee. **The glass menagerie**: a play. New York: Random, 1945.



- 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](http://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. Disponible em: <http://www.alternativateatral.com>. Acceso 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.

Tradução submetida em: 25 set. 2024

Tradução aceita em: 31 out. 2024



## Tennessee Williams on the stages of Buenos Aires<sup>1</sup>

## Tennessee Williams en los escenarios de Buenos Aires

Catalina Julia Artesi<sup>2</sup>

Luis Marcio Arnaut (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14037683

### Abstract

The impact of Tennessee Williams, and others such as Eugene O'Neill and Arthur Miller, is notable, particularly in the theaters of Buenos Aires, Argentina. In truth, not only his works have been performed with great reception from the local public, they also had an impact on notable Argentine authors. We propose, in this tribute, to make a review of the main versions of his most famous works that have been produced in the Federal Capital, from the middle of the 20th century to 2023, highlighting some aspects regarding their creators and other elements that allow us to understand the production context. We do not intend to carry out an exhaustive study, we would exceed the scope since we should include all the performances that have been staged and are being carried out in all the provinces. We wish to study the scope of its productivity in the local scene and its validity.

**Keywords:** U.S. theater; Buenos Aires theater; Stagings.

### 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.

<sup>1</sup> Text originally published in Spanish in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Spanish title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2553>. Accessed on: September 27, 2024.

<sup>2</sup> Professor and Bachelor of Arts, Faculty of Philosophy and Letters, University of Buenos Aires (UBA). Specialist in Educational and Communicational Fields, National University of La Plata. Scholar at the Institute of Performing Arts – UBA. Teaching: History of Universal Theater (University of Buenos Aires, National University of the Arts). Email: catalinajulia.artesi2@gmail.com.

<sup>3</sup> Actor, translator, and Tennessee Williams independent scholar. He translated Williams' plays for Brazilian productions *Anjo de pedra* (*Stone angel*) (2022-23, directed by Nelson Baskerville) and *Por que Desdêmona amava o Mouro?* (*Why did Desdemona love the Moor?*) (2024, directed by Noemi Marinho), with David Medeiros. Dramaturgist and consultant on Williams' plays for Cia. Triptal [*Inferno - Um interlúdio expressionista* (*Inferno - An expressionist interlude*), 2019-20] and Cia. Filhos do Doutor Alfredo [*Tennessee Williams deve morrer* (*Tennessee Williams must die*), 2024]. Email: lmarcio@usp.br.

## Introduction

The impact of the American playwright Tennessee Williams, along with others such as Eugene O'Neill (1888-1953) and Arthur Miller (1915-2005), is remarkable, particularly in Buenos Aires' theaters. George Woodyard (1996, p. 18) expressed that

Sometimes, theaters in Argentina staged his plays just a few weeks after their premiere in New York, often with an audience as enthusiastic, and sometimes even more than on Broadway. His legacy has been influential on subsequent generations [...] for his daring attitude in exposing the psychological and sexual issues of a generation immersed in clandestine misery.

Indeed, not only has his work been warmly received by local audiences, but it has also influenced notable Argentine authors, such as Ricardo Halac (1935-), Carlos Gorostiza (1920-2016), Mauricio Kartun (1946-), and Roberto Cossa (1934-).

The presence of his dramaturgy from the mid-1940s of the 20th century to the present day, now in the third decade of the 21st century, has not ceased. We depart from the concept of productivity (Barthes, 1987) of a source text with innovative poetics for its time, which has led to rewritings and transpositions (Wolf, 2016) in conjunction with other artistic languages. This work of a dramatic text on language in our case is notable because we have not only seen the great reception of the film adaptation of *A streetcar named Desire* directed by Elia Kazan (1951) among the Buenos Aires audience, but it has also sparked different versions of his major works, with different poetics and even realized in other spectacular forms such as ballet and contemporary dance. In 2019, a North American cast presented an operatic version of this play at the Teatro Colón in Buenos Aires, which was very well received by the local audience.

However in this attraction to Williams' theater, we must consider another fundamental milestone: the arrival in our country of the Austrian-Jewish actress Hedy Crilla (1898-1984), a master of actors in her home country, who was exiled in Buenos Aires after being expelled by the Nazi regime. She worked as a theatrical and film actress in Argentina. In 1947, she founded the Escuela de Arte Escénico de la Sociedad Hebraica. In 1958, the Teatro Independiente La Máscara called her to delve into the Stanislavski Method. Her teachings revolutionized acting, moving from declamation to a live actor on stage. For over forty years, she trained numerous actors, directors, and teachers such as

Agustín Alezzo (1935-2020), Carlos Gandolfo (1931-2005), Federico Luppi (1936-2017), and Lito Cruz (1941-2017), who propagated her legacy, transforming the history of acting inside and outside the country. It was so important that it immediately influenced tertiary and university artistic careers in the official management of the Federal Capital; in workshops and private schools led by great masters of the stage where studies related to the world of entertainment (acting, stage direction, scenography, costume design, etc.) were taught. Her teachers, inheritors of her version of the method, in core subjects such as Acting, selected scenes from fundamental playwrights of universal theater and American Drama in their advanced levels. For example, when we taught the subject History of Universal Theater III at the Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires (now the National University of the Arts), we often witnessed Acting III classes where students rehearsed excerpts from *The glass menagerie* (1945), interpreting the conflicts of its characters, especially the children of that American family during the post-war period of World War II, where a young woman (Laura, who was actually Tennessee's sister Rose) takes refuge in the glass unicorn to protect herself from the everyday world. These conflicts during scene practice were essential for the future artists of the Buenos Aires stage. We estimate that the appreciation of his production in these student environments later influenced their professional activities as creators of our scene, and many of the graduates often stage their productions in the independent theatrical circuit.

Returning to the golden age of Independent Theater, in the 1940s, different casts included Williams plays in their theatrical repertoire, not only for the social themes related to the author's context and time but also for the attractive conception of the stage, as elements of European avant-gardes appeared. In this regard, we have analyzed in another work the presence of expressionist scenic-dramatic resources in *The glass menagerie* and *Orpheus descending* (Artesi, 2018). Additionally, official theater and commercial venues included reruns in their programming - and continue to do so - as it is currently conceived as a classic of American Theater, posing a challenge for artists in the Buenos Aires theater scene. In this tribute, we aim to review the main versions of his most famous works performed in the Federal Capital of Argentina, from the mid-20th century to today (2023), highlighting some aspects regarding their creators and other elements that allow us to understand the production context. We do not intend to conduct an exhaustive study, as we would exceed the scope by including all productions staged and performed in all

provinces. We aim to study the scope of his productivity in the local scene and its relevance.

For the first part, we have used the meticulous research conducted by the American scholar Sandra Messinger Cypess (1996), whose work was included in the book coordinated by Osvaldo Pellettieri and George Woodyard (1996), published by Galerna, which can be consulted at the Library of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires. For the second part, we have turned to varied bibliographic material: the Documentation Center of the Teatro Colón Complex in Buenos Aires (CEDOC/CTBA). The personal archive of director Oscar Barney Finn, which has provided us with information and documentary material related to his productions. We have collected information from local journalistic reviews, bibliography, and studies on Williams' theater. Additionally, the works we have presented at academic events and published in journals, specialized books, during our career as a teacher-researcher in local university settings.

### **His presence in those years of the 20th century**

Sandra Messinger Cypess (1996) in her work *Tennessee Williams in Argentina*, through a comparative approach, argues that long before the premiere of his plays in his country, American Theater was already known in Argentina, with twenty-five productions staged between 1946-1955. She compares the premiere dates in the United States with those in Buenos Aires, which occurred almost simultaneously. *The glass menagerie* was first staged in 1945 in the country; whereas, in this capital, as part of commercial theater, it was produced in 1949 by the Margarita Xirgu's Spanish Company. Cypess' analysis estimates that "This actress, so popular among the Argentine audience, surely helped the success of Williams' work" (Cypess, 1996, p. 52). She includes in her work the critique made by the newspaper *La Nación*, where it was described as "good and delicate," "its wretched characters living their small delusions of grandeur" (Diário La Nación, 1947,<sup>4</sup> *apud* Cypess, 1996, p. 52). It was restaged in 1954 by Teatro Evaristo Carriego cast, directed by Eugenio Filipelli (1929-2021), who was a theater pioneer in the city of Rosario in the Province of Santa Fe, considered an emblematic figure of national

---

<sup>4</sup> Diário La Nación (Sección Espectáculos, 20 dic. 1947).



theater. Due to the success achieved, they toured different provinces. It was also performed in 1957 by the Artea Group in Yiddish; it was also produced in English by the Theatre Guild during its South American tour.

*Sweet bird of youth* (1959) was performed by Pepita Serrador (1913-1964) alongside Carlos Estrada (1927-2001). In the *Vea y Lea* magazine, we extract a comment from the actress titled *Tennessee Williams (1911-1983) by Pepita Serrador*. She expressed:

Williams' theater is, in my opinion, a theater made of memories [...] a single character plays in all his productions. The central female character, who will change in form, age, or social condition, but whose soul is always imprisoned by identical complexes (Serrador, 2023).

With no doubt, this duo, comprised of this great Argentine actress along with the Spanish actor residing in our country, Carlos Estrada, delivered their best performances of this play. Regarding *A streetcar named Desire*, originally premiered in 1947; in our city, it was performed in 1951 by an Italian theater company, the Diana Torrieri Company. Cypess (1996) highlights the journalistic critique by León Mirlas, an Argentine writer, playwright, and O'Neill scholar, who translated different plays published by Editorial Losada, and also wrote essays on different modern authors. In his review for the newspaper *La Nación*, he expressed "Williams shows 'a magical realism' [...] a kind of 'neo-realism' that he describes as deeply human and at the same time denying reality" (Newspaper *La Nación*, 1951<sup>5</sup> *apud* Cypess, 1996, p. 53, author's annotations).

We clarify that there was also a version of *Streetcar*, directed by Luis Mottura (1901-1972) in 1952, an Italian actor and director who settled in Argentina, in Mecha Ortiz's (1900-1987) Company. This actress was one of the most important figures in Argentine cinema and theater, considered the *Argentine Greta Garbo*, for the quality of her performance.

Returning to the material from North American scholar, she analyzes the reasons Argentine audience enjoyed his theater from the beginning. She highlights the melancholic-realistic poetry in his production, especially emphasizing a comment by John Gassner about "*Streetcar* 'a poetic drama that becomes a psychological reality' [...] If we want to understand Williams' contribution to American Theater and beyond American Theater, to Argentine Theater, it is important to recognize this aspect of his work"

---

<sup>5</sup> Diário *La Nación* (23 sept. 1951).

(Gassner<sup>6</sup> *apud* Cypess, 1996, p. 51).

She then addresses other works in her study. *Summer and smoke* (1948), which was first performed in Dallas (1947) and then in New York (1948), where it failed. She observes that in Buenos Aires, the Modern Art Institute Group staged it in 1954, directed by Marcelo Lavalle (1916-1979), who was the first theatrical and cinematographic actor in Argentina, directed films during the golden age alongside great figures of the national scene and cinema, and in this first version, the actress Norma Aleandro (1936-) performed, a renowned Argentine actress, director, and screenwriter, internationally awarded for her work in cinema. The North American researcher cites different reviews by critics and scholars of that time. On one hand, the review by the critic and scholar José María Ibañez (1955), a precursor and researcher, former director of the Argentine Federation of Independent Theaters (FATI), who commented on the work in his book *Independent theater*, published by Alpe Ediciones, qualifying it as one of the best works by director Marcelo Lavalle. On the other hand, Cypess (1996) in her research mentions the great scholar of Argentine Theater, Luis Ordaz, who also praised it with expressions similar to those of Ibañez. Lavalle restaged it in 1961, with the cast of the South Group at the San Telmo Theater, repeating the same success, and on this occasion, the actors Ignacio Quirós (1931-1999) and Lydé Lisant (s/d, 2006) starred. Quirós was a Spanish actor who settled in our country, integrated into the Modern Art Institute cast, where he demonstrated his skills as a great interpreter both in independent theater and in other circuits, developed extensive work in local cinema and television. Regarding Lydé Lisant, she was president of the Friends of the Cervantes Theater Association (1984-1996), an actress with an impeccable trajectory, she integrated the National Comedy and created the South Group with Carlos Gorostiza and other notable artists.

Cypess (1996) adds data about the premiere of *Cat on a hot tin roof* (1955), which in our context was staged in 1956 by Francisco Petrone (1902-1967), who was dedicated to theater and cinema, being an actor of strong personality in important Argentine films. Although this play had a great reception, eight months after its premiere, it was censored by municipal authorities due to the homosexuality of the protagonist, Brick Pollitt. To understand this act of censorship that this production suffered, it is necessary to consider that at that time Argentina had experienced on September 16, 1955, an anti-Peronist civic-

---

<sup>6</sup> The author does not identify details from Gassner's work.

military uprising against the constitutional president Juan Domingo Perón led by General Eduardo Lonardi. After a week of bloody fighting, the coup succeeded with a toll of more than 150 fatalities. The constitutional president had to go into exile abroad. Finally, Lonardi assumed as provisional president and exercised as de facto president from September to November 1955. In 1956, another military officer assumed as de facto president, Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958), during his government not only was Peronism proscribed, but also the world of culture and arts suffered political and moral censorship.

Towards the end of her work, the American scholar points out the repercussion of his works in national dramaturgy. She takes into account the Argentine researcher Osvaldo Pellettieri, who in his works recognized the need for the modernization of independent theater, thanks to the new dramatic forms developed by Arthur Miller, Bertold Brecht (1898-1956), Tennessee Williams: "Pellettieri refers to Carlos Gorostiza's *El puente*, premiered in 1949, to indicate the beginnings of the relationship between national productions and the North American theater of Miller and Williams" (Cypess, 1996, p. 58).

### **The presence of his works at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century**

In this section, we selected plays with the greatest impact that have been directed by prestigious directors in local scene, both in the official and commercial circuits of Buenos Aires, as well as in independent theaters off Avenida Corrientes, the main artery of the city where very important theaters are located. Although we adopted this selection criterion, we decided to incorporate some experimental productions.

As we clarified at the beginning, we consulted the Documentation Center of the Buenos Aires Theater Complex, "Ana Itelman," an archive where materials can be consulted about theater and dance productions performed and continue to be staged in the different venues of the Complex. If any reader wishes to visit their website (CEDOC-CTBA, 2023), they can see online photographic material, hand programs related to the productions (scenery-costume-lighting) that have been performed in the CTBA venues, as well as some books related to North American Theater.

As we observed in the first part of our work, Williams plays that have had the greatest impact on the local audience have been restaged and are still today. We reiterate

that *A streetcar named Desire* is practically the favorite. In 1977, an independent group staged it. In a journalistic critique without a signature, appearing in the newspaper *La Nación* (1977), its staging was described as “A Tennessee Williams devoid of poetry.” It was directed by Jorge Hacker (1931-2021), with a recognized career in theater, cinema, and television. It was staged at the old Odeon Theater (built in 1891), located in the downtown microcenter, on Esmeralda Street near Corrientes Avenue, which unfortunately was demolished in 1991. In 1986, the prominent Argentine director Hugo Urquijo and Graciela Dufau staged it, artists we will mention later.

Perhaps the producers and artists of the CTBA decided to revive it, influenced by the success of the new version made for American television in 1995, directed by Glenn Jordan, starring Alec Baldwin, Jessica Lange, John Goodman, and Diane Lane, which followed the 1951 adaptation starring Marlon Brando and a TV adaptation in 1984. There was also another version on Broadway in 1984, starring Baldwin and Lange. Indeed, in 2000, Mauricio Wainrot (1946-) adapted the play into the language of modern dance. *A streetcar*, a version performed by the San Martín Theater Contemporary Ballet, in Martín Coronado Hall, with Bela Bartók music. The interesting thing about this recreation: the choreographer recreated the piece, focusing on its protagonist, Blanche Dubois, when she is in the asylum, aspects that the original play does not address because in the end the nurses take her away. Due to the great reception it had, and in the centenary of the birth of the great American author in 2011, it was restaged on October eighth of that year, in the same venue. The title of Martin Wullich’s review reveals its striking presentation, “*A Streetcar Named Desire*, exciting adversity”: “The staging, in gray tones and pale colors, with dim light and movements that speak of lack of control [...] generates a tremendous image from the beginning” (Wullich, 2011). In another passage, he expresses, “The beauty of the images, in the form of strong and striking realistic paintings, subjugates and moves. Debating the spectator between drama and emotion” (Wullich, 2011). The scenic conception of the famous Argentine choreographer displayed great creativity, accompanied by dancers with acting skills, demonstrating the potential of Williams’ drama as a source of inspiration to achieve scenic success. On the website of the CEDOC/CTBA, all visual documentation can be consulted, including hand programs, scenic plans, and costumes. In 1984, Theater Company of Venezuela presented at the CTBA a version of *Cat on a hot tin roof*, directed by Horacio Peterson (1922-2002).

In the same year as the ballet version mentioned above, Daniel Veronese (1955-) – an actor, director, and contemporary Argentine playwright who enjoys adapting classics – staged it at the Apolo Theater, a venue in the commercial circuit also located on Corrientes Avenue, a few blocks from the CTBA. We were able to see it and were struck by the director’s choice of Diego Peretti (1963-) in the role of Stanley and Erica Rivas (1974-) in the role of Blanche, both very famous performers from Argentine cinema and television at that time. In one of our works, we studied this version and pointed out:

We focus on the gender perspective presented in the production for its exaltation of the intuitive and the animal, evident in the particular selection of actors, their acting styles, the use of local Buenos Aires slang, and other techniques that seek to impact the male and female spectators (Artesi, 2012, p. 71).

In its update, authorized by the North American agency managing the rights, the spatial conception was modified by removing the upper floor where the neighbors lived, achieving a significant theatrical economy as everything happened in Stanley-Stella’s house. Some symbolic scenes were even eliminated, for example, the visit of the Mexican flower seller (which functioned as an anticipation of Blanche’s symbolic death). Daniel Veronese expressed in a note:

He is a very sanguine, visceral, and emotional author. There are certain moments of rupture that are wonderful, like the way the character of Blanche is portrayed, for example. There are times when one finds that an author takes a very bold step in a completely risky and probable direction at the same time (Schoo, 2011).

An important aspect in this version: the scene of Blanche’s rape that Stanley performed offstage in the original version (following the decorum of Greek tragedy), this time transformed into an explicit image where Stanley rapes her in the living room of the house, thus imposing his patriarchal authority while destroying Blanche and kicking her out of his home.

At some point, some local critics objected to the choice of Erica Rivas in the role of Blanche, alleging extreme youth and beauty, finding it implausible—within the sexist pattern—because they conceived the character as “an expert seductive woman” (Finn, 2023). In our work, we acknowledged that the director had decided to depart from the mythical traditional cinematic version, as he was inspired by the feminist versions

performed in New York and Los Angeles in the 70s, where this heroine was represented with youthful features; in this way, Veronese achieved greater identification with the audience in Buenos Aires. Erica Rivas pointed out in an interview:

Tennessee Williams knows what violence means, because he too was relegated his whole life. He understands women perfectly, he knows how we end up: dead, raped, or in a mental institution. A happy ending would be false, because that's the ending he also had in his life. For a person who has the intensity he had (and that Blanche also has), it is very difficult to live in this life. With a poetic ending, in this play (Méndez, 2011).

The critic Ernesto Schoo in the newspaper *La Nación* noted: “Veronese’s direction is competent, more effective in the scenes of violence – tremendous, resolved with efficiency [...] In part, perhaps, because Erica Rivas is too young” (Schoo, 2004), criticizing this production despite its great box office success. We believe that in this updated version, the director tackled a social conflict that had significantly impacted the media in our country at the time. We refer to the reports of rapes and femicides that led to changes in our legislation: in 2012, law 26.791 was passed, incorporating the concept of femicide into the Argentine Penal Code. Clearly, Veronese wanted to bring this classic into the present, aiming for the audience to identify with and reflect on this social issue.

Another Argentine director who has explored the world of Williams is Oscar Barney Finn (1938-), a filmmaker, television, theater, and opera director, and screenwriter who has taught and won numerous awards. In 1983 (from April 8 to 25), he premiered *¡Oh, querido Tennessee!* at the Buenos Aires Book Fair, where Argentine actress Graciela Dufau played various characters. Another homage, in 1985, *¡Oh, querido Williams!* at the National Theater Festival. In that same year, he revived the show as part of the North American Literary Autumn Cycle at the Teatro Nacional Cervantes. His creation repeated during the season at Sala Enrique Muiño, from 1983 to 1988, though directed by Javier Torre (1950-). He cast two great actresses of the Argentine stage in leading roles: María Rosa Gallo (1925-2004) and Inda Ledesma (1926-2010). In 1990, he moved it to the Teatro Regina, with other actors of extensive national film and theater careers: Alejandra Boero (1918-2006), Elena Tasisto (1948-2013), Graciela Araujo (1930-2019), and Pablo Alarcón (1946-). In 2007, he adapted and directed *Cat on a hot tin roof* at the El Portón de Sánchez Theater. In 2008 and then in 2014, he did it in Chile.



In 2011, in a tribute to Tennessee Williams for the centenary of his birth, he staged *Roman nights* by Franco D'Alessandro (1967-), an American author, a play based on the friendship between Williams and the Italian actress Ana Magnani (1908-1973), translated by Hugo Zanón. He first performed it at the BAC (British Art Centre), in a semi-staged format with very simple scenic elements (a pouf and a large balcony); the lead roles were played by actress Virginia Innocenti (1966-), who portrayed Ana Magnani, and actor Paulo Brunetti (1973-), as Tennessee Williams. He then revived it at the Centro Cultural de la Cooperación in Buenos Aires (2013-2014).

Finally, he adapted *Sweet bird of youth* (2018), with a translation by Cristina Piña (1963-), poet, essayist, professor, and translator. He directed it at the Centro Cultural 25 de Mayo (a theater located far from the center, in the northern part of the city), set in the segregationist South, where the author reflected on the loss of that golden age. In an interview by journalist Cecilia Hopkins, published in the Buenos Aires newspaper *Página 12*, the director expressed “another step in my long relationship with this playwright [...] from the time when, along with maestro Carlos Gandolfo and other directors, they sought to experiment with his plays” (*Diario Página 12*, 2018). Notable artists like Silvia Spelzini (visual artist and actress, 1971-); Sergio Surraco (1978-), Argentine actor; Carlos Kaspar (1965-) – actor, director, and Argentine playwright; Malena Figo, Argentine actress and photographer, currently starring in *The glass menagerie* (we refer to the production review later). Williams’ text is rarely performed, perhaps because it was censored at the time, where the female character of Alexandra, an actress in full decline, was somehow the author’s alter ego, as she said: that she wasn’t old, but no longer young, an expression the director quoted, since in today’s world, neither the media nor theater depict people going through old age.

In our research, we contacted Sandra Cafarelli and Mariano Oropeza, who are preparing a book about Barney Finn’s<sup>7</sup> multifaceted career, set for publication soon. We thank them and the director because they provided excerpts of their personal interviews, later transcribed in a Word document, where the artist talks about his recent productions. At one point, they asked him about his scenic tools:

---

<sup>7</sup> We thank Ms. Sandra Cafarelli and Mariano Oropeza, who have provided us with excerpts from the personal interviews, later transcribed, where Oscar Barney Finn talks about his productions.

What role do you play in your productions?

I cannot separate work in any medium—cinema, theater, or television—from the concept of unity and an aesthetic vision. This aesthetic vision integrates all elements. In theater, creating the right atmosphere with set design is crucial. I'm not necessarily talking about physical sets; these could be elements where lighting becomes even more significant. It's the lighting that sets the tone (Finn, 2023).

He further commented on how he handles space in his productions, where stripped-down settings prevail: "Lighting plays a vital role because it helps create atmospheres in these spaces" (Finn, 2023). He gave examples from some of Williams' plays he staged:

When I staged *Sweet Bird of Youth*, I had to adapt to the Teatro 25 de Mayo. The same thing happened with other Williams' plays. I didn't want to change the sets because I didn't like it; I didn't find it necessary and also because it was less economical. When I adapted *Cat on a Hot Tin Roof*, I thought everything should happen in their room: the birthday, the party, everything that happens to them. So that I eliminated everything unnecessary and created a space around that room where everything could occur. Then the Blacks and children disappear—they're present in the sound, not physically. When I adapted *Sweet Bird of Youth*, I focused on what happens in her room, in the room they have in the city. As Americans do their conventions in big hotels, I set up the hotel, and within that hotel, a room (Finn, 2023).

He then discussed the need for a great economy of scenic resources:

With Daniel Feijoo, we created a place with sliding transparent doors, the palm tree hotel Williams wanted is present in those palms, there's atmosphere, suggestion, and a great cart I had built, managed by a kind of *maitre* filled with bottles and glasses that goes back and forth (Finn, 2023).

As we mentioned previously, *The glass menagerie* was another play staged in Buenos Aires shortly after its original presentation. We believe that the 1987 film adaptation, directed by Paul Newman and starring actors like Joanne Woodward, John Malkovich, and Karen Allen, had a significant impact in Argentina. Soon, the play was staged under the remarkable direction of Hugo Urquijo—a psychiatrist, psychoanalyst, teacher, and Argentine theater director with a long career in the Buenos Aires scene, awarded many times for his productions of diverse international authors like Samuel Beckett, Harold Pinter, and Bernard Shaw. "However, Tennessee Williams has always been the author who most captured his interest" (Urquijo, 2023). Previously, he staged *A streetcar named Desire* with Graciela Dufau, an actress in film, theater, and television who played various

female characters created by Williams. Urquijo directed *The glass menagerie* from 1991-93 at the now-defunct Teatro Bauen on Ave. Callao near Ave. Corrientes. Hugo Soto played Tom; Inda Ledesma, a leading actress and theater director, played Amanda; Ingrid Pellicori, an Argentine actress and psychologist, played Laura; and Mario Pasik, a renowned Argentine actor, played Jim. Urquijo had also staged the play in 1976. In 1999, he directed *Suddenly last summer* at Teatro San Martín, featuring a cast of well-known actors.

In 2002, Alicia Zanca – an actress and theater director – restaged it at Teatro Presidente Alvear, part of the CTBA, and later at the Teatro Regio within the same complex. The renowned playwright, director, and writer Mauricio Kartun adapted it. Notable Argentine artists such as Claudia Lapacó, Laura Novoa, Claudio Quinteros, and Fernando Ramírez starred in this production, which won two Teatros del Mundo awards. The Grupo Actoral 80 from Venezuela presented *Suddenly last summer* in 1993 at Teatro San Martín (CTBA), directed and starred by the great artist Juan Carlos Gené.

Later, in 2005, at the Buenos Aires International Festival (FIBA), the CTBA presented a controversial experimental version titled *Endstation Amerika*, directed by German director Frank Castorf.

We clarify that the Complex plans to present a version inspired by *A streetcar named Desire*, titled *On the kindness of strangers*, which refers to Blanche DuBois' final words in the original play. Alejandro Genes Radawski, a writer and director of cinema and theater based in Poland, created this adaptation, which has not yet premiered and has received local and international awards.

In 2023, we happily witnessed Gustavo Pardi's production of *The glass menagerie* in tribute to the 40th anniversary of Williams' death. Pardi, one of the founders of Banfield Teatro Ensamble in the southern part of Buenos Aires Province, is an actor known for his roles in Argentine television and film, including a movie shot in Southern Argentina with Geraldine Chaplin (*Winding road*, directed by Juan Pablo Kolodziej, 2018). The production took place at El Picadero, located near Ave. Corrientes and Callao, a venue with a dark history as it hosted the famous Teatro Abierto 81, an artistic resistance movement against the genocidal civic-military dictatorship (1976-1983), which was burned and destroyed in 1981 by the regime. Fortunately, the space was rebuilt and reopened in 2012, becoming a place for prestigious productions in Buenos Aires.

As a director, Gustavo Pardi has tackled both classic and national texts. He directed *The glass menagerie* with great success, receiving praise from critics. Journalist Carlos Pacheco highlighted Pardi's directorial work: "He defines the qualities of each character very clearly" (Diario La Nación, 2023). Pardi used Mauricio Kartun's version, produced by the CTBA (2022). In another interview, Kartun quoted,

I have been very respectful of this text, which has always fascinated me. I updated some conventions that seemed less contemporary and kept everything else. The complication in Argentina and Uruguay with our 'vos' is that any text using 'tú' sounds affected" (Pacheco, 2023, author's emphasis).

The production starred Ingrid Pellicori (Amanda Wingfield), whom Carlos Pacheco (2023) described as "imposing with overwhelming characteristics". Pellicori, an experienced stage actress, had previously portrayed Laura in Hugo Urquijo's production we mentioned earlier. Agustín Rittano played Tom and recently acted in the film "Argentina 1985" (2022) by Santiago Mitre, and in "Las ciencias naturales" by Tenconi Blanco at Teatro San Martín. Finally, Malena Figó (Laura) and Martín Urbaneja (Jim) stood out as "the scenes between Laura and Jim O'Connor are extremely poetic," according to Carlos Pacheco (2023). We believe that this play by the Southern playwright remains relevant, as we live through a major global crisis caused by the Ukraine-Russia War, similar to the one during the 1930s, which Williams portrayed in his drama.

A special mention goes to an experimental production based on *The notebook of Trigorin* (1981), Williams' free adaptation of Anton Chekhov's classic *The seagull* (1896). Williams aimed to bring the play closer to contemporary audiences, making it more accessible than any production he had seen in the United States (Williams, 2011, p. 145). The play premiered posthumously in Vancouver at the University of British Columbia. Later, in 1996, it was performed in Cincinnati and, more recently, in 2013 in New York. In another work, we noted that Chekhov's perspective permeates Williams' entire oeuvre through his perception of the tragic. Ernesto Schoo (2004) expressed this sentiment:

[...] What his *Memoirs* and, above all, his plays reveal is the tragic sense of life: 'The major theme of my plays is the pain of loneliness, which follows me like my shadow, a formidable shadow too heavy to drag along with me every day and night.'

Marcelo Savignone (1973-), an Argentine actor-director and teacher, studied neutral masks and Balinese masks, and improvisation, participating in various international festivals. In early 2015, we watched his *Essay on The seagull* at La Carpintería, an off-Corrientes circuit venue. The play received several ACE (Association of Entertainment Critics of Argentina) nominations in various categories. Savignone incorporated Williams' work into his production, using physical theater that interacted with the characters' dialogues, utilizing cinematic and dancing elements. This approach added a third level of metatheatricality to the Chekhovian and Williamsian metatheatricality. The production showcased the experimental nature of contemporary Buenos Aires theater to a predominantly young audience. In that study, we highlighted that

The unfulfilled love that Chekhov and Williams portrayed in their plays intensifies in these 'rehearsals:' the sentimental aspects become more pronounced. The loneliness, failure, and anguish of the young Konstantin seem to be reiterated in each of the choreographies designed and performed by Marcelo Savignone, who, with his 'freak' poetry, offers other interpretations of this piece (Artesi, 2015, p. 71-78, author's emphasis).

## **Final reflection**

In this tribute to Tennessee Williams, we focus on his constant presence on the stages of Buenos Aires, from the mid-20th century to the present, in the third decade of the 21st century. We observe that, in the previous century, local productions often followed shortly after their premieres in the United States. These diverse productions featured independent ensembles, commercial theaters, and notable actors and directors from Argentina and Spanish-speaking countries, as well as foreign companies. We note not only the impact on the Buenos Aires audience but also his significant influence on important Argentine playwrights.

For 21st-century versions, we start with the concept of productivity, which allows us to appreciate the various rewritings and transpositions of Williams' theater into other artistic formats (ballet, cinema, opera). Other aspects we have considered include the changes in acting methods due to the introduction of Konstantin Stanislavski's Method and the teachings of the great Austrian acting teacher Hedy Crilla. Crilla trained directors of the independent theater in Buenos Aires, who in turn taught in artistic educational institutions. This revolution shifted acting from declamation to an organic conception,

essential for interpreting the new trends from European and American Theater of that time.

We then examine the plays that have had the greatest impact on our stages, noting that certain works are particularly favored by Argentine directors. Williams' theater poses a significant challenge, adapting such a powerful classic with its blend of realism, symbolism, poetry, and mythology, with elements of Greek tradition and modern theater. These revivals demonstrate Williams' significant contribution to theater, as his themes remain relevant and continue to resonate.

Professor Dr. Rolando Costa Picazo,<sup>8</sup> in a tribute by the American Studies Association, compared the debut of *The glass menagerie* to the impact of Corneille's *The Cid* (1636) or the revival of Chekhov's *The seagull*. He stated, "[...] these plays marked the beginning of a new era in Western Theater. Williams was aware of his objective" (Picazo, 2012, p. 15). To illustrate this, he transcribed a fragment in English and his own Spanish translation<sup>9</sup> from Williams' production notes for *The glass menagerie*. We present the original in English here:

These comments are not a preface to this particular play. They pertain to the conception of a new theater that must take the place of the exhausted theater of realistic conventions, if the theater is to resume its vitality as part of our culture (Williams, 1945, p. xix-xxii).

## References

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.

---

<sup>8</sup> Rolando Costa Picazo (1931-2022): He was an Argentine scholar and translator. He taught North American Literature at the University of Buenos Aires and was a member of the Argentine Academy of Letters. He published several books on his specialty and on Argentine poets. Until his death, he presided over the Argentine Association of American Studies.

<sup>9</sup> "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-xxii *apud* Picazo, 2012, p. 15).



ARTESI, Catalina Julia. Un tranvía porteño. Jornadas de la AAEA, Homenaje a Tennessee Williams, presentado en las Jornadas de la AAEA. 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/>. Acesso em: 03 out. 2023.

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](http://www.pagina12.com.ar). Acesso em: 02 out. 2023.

DIARIO. Página 12. Buenos Aires, 29 enero 2018. Disponible em: [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar). Acesso 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>. Acesso 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](http://www.pagina12.com.ar). Acesso em: 6 out. 2023.

SCHOO, Ernesto. Un deseo llamado Tennessee. Diario La Nación, Buenos Aires, 28 nov. 2004. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/un-deseo-llamado-tennessee-nid657930/>. Acesso em: 06 out. 2023.

SCHOO, Ernesto. Un tranvía llamado deseo. Diario La Nación, Buenos Aires, 25 abr. 2011. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/un-tranvia-llamado-deseo-nid1368036/>. Acesso em: 06 out. 2023.

SERRADOR, Pepita (s/f). Tennessee Williams por Pepita Serrador. En Mágicas ruinas. Crónicas del pasado. Disponível em: <https://www.magicasruinas.com.ar>. Acesso 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.

WILLIAMS, Tennessee. **The glass menagerie: a play**. New York: Random, 1945.

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://martinwulich.com/un-tranvia-llamado-deseo-emocionante-adversidad/>. Acesso em: 3 out. 2023.

Translation submitted on: September 26<sup>th</sup>, 2024

Translation approved on: November 1<sup>st</sup>, 2024



## The American theatre on the London stage: Tennessee Williams at the Royal Court Theatre<sup>1</sup>

### O teatro estadunidense nos palcos de Londres: Tennessee Williams no Royal Court Theatre

Jonathan Renan da Silva Souza<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14046372

#### Abstract

This article aims at disseminating knowledge to experts and researchers interested in American theatre of the presence of plays from the United States at the internationally recognised 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 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.

#### 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 seletivo 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 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 estadunidense; Teatro subsidiado; George Devine; Teatro moderno britânico.

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2563>. Accessed on: October 17, 2024.

<sup>2</sup> PhD Candidate at the Postgraduate Program of Linguistic and Literary Studies in English (Department of Modern Languages - DLM/FFLCH - University of São Paulo (USP)) and Visiting PhD Student at Royal Holloway University of London (2023/2024). My main research focuses on the post-War period and dramatists such as Arnold Wesker, Caryl Churchill, Edward Bond, Harold Pinter, Joan Littlewood, Joe Orton, John Arden, John McGrath, John Osborne, Sarah Kane, Shelagh Delaney and Tom Stoppard. Email: [jonathan.renan.souza@usp.br](mailto:jonathan.renan.souza@usp.br).

## Introduction

Considered the birthplace of the modern theatre in Britain, the Royal Court Theatre has established itself as one of the most renowned British theatrical institutions in the post-World War II period. The ideas of George Devine (1910-1966), important director who had previously tried to develop an artistic repertoire theatre at the Old Vic, inspired by European models, became attainable with the foundation of the English Stage Company. Its home would be the Royal Court Theatre in Sloane Square, London, where, according to the hegemonic historiography, the modern British theatre was inaugurated in 1956 with John Osborne's play *Look back in anger*.

The theatre in which George Bernard Shaw had worked was to be leased exactly in the mid-1950s, enabling Devine's plans of producing plays of high artistic quality, in the European tradition fashion, particularly Bertolt Brecht's Berliner Ensemble in East Germany (cf. Rebellato, 1999, p. 153-154). One of the aims was to distance from the production mode of the commercial theatre, especially the West End,<sup>3</sup> which prioritised the financial revenues of producers, dramatists and stars. In Devine's words, "The twin mottoes of the London Theatre are: long run or sudden death" (Roberts, 1999, p. 14).

Devine, who was the English Stage Company's (ESC) first artistic director and considered by some the father of modern British drama, envisaged establishing a theatre with a more defined artistic line – eventually considered too much politically engaged – which would give voice to new dramatists, primarily the British ones: "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" (Roberts, 1999, p. 8). One of the highlights of this ideal was the partnership with one of the Royal Court's first big names, the then unknown John Osborne, which guaranteed an inaugural and crucial success, the legendary production of *Look back in anger* in 1956.

Several difficulties, however, would promptly get in the way of such a proposal, mainly financial ones, as the production of new names did not necessarily result in box office success, something that the Court's Council saw with concern given the ambitious

---

<sup>3</sup> Considered the "British Broadway", the West End is an area in central London (Theatreland) with several big theatres, predominantly occupied by Broadway musicals. In the British theatrical historiography, the term refers not only to its geographical location but mostly to the types of plays produced, in general musicals or commercial plays with a star cast.

impetus of Devine and his associates, who intended to give London's stage a new breath of air from the 1950s onwards. And yet, the project did not comprise just unknown authors; on the contrary, for Devine, Tony Richardson, Oscar Lewenstein, William ("Bill") Gaskill – his closest associates – it would include important foreign names which were still less known in London (for instance, the long-awaited tour of the Berliner Ensemble to London happened exactly in 1956, presenting Brecht to the London stage at the Palace Theatre, following a highly successful tour in Paris).

Among these dramatists, Brecht was one of Devine's most appreciated, as well as Beckett (whose premiere in London took place in 1955 directed by Peter Hall). Indeed, for Devine, both dramatists indicated the future of modern theatre. Throughout the seasons, other plays of what came to be known as the Theatre of Absurd were produced at the Royal Court, such as Ionesco, but also Sartre. Praising what was being done in the European continent did not prevent the ESC, however, from producing plays of other nationalities, some of them paradigmatic names from the American theatre, which, in that moment, exported a vigorous playwrighting beyond the Broadway musicals and Hollywood films which were widely popular in Britain.

### **American dramatists**

One of the first dramatists to be considered for production by the ESC was Arthur Miller, among other important names as Brecht, Osborne and Séan O'Casey. In the mid-1950s, Miller's major plays were by that time known and celebrated. For George Devine and others in the Council, as well as Oscar Lewenstein, *The crucible* (1953) had a great potential for appearing in the first season of the theatre, as indeed happened in 1956, having in the cast Alan Bates (who was in the original production of *Look back in anger*) and Joan Plowright, great dame of the theatre and also future wife of Laurence Olivier. Despite a certain disagreement with Miller over Devine's decision of cutting a character, the production was well received and favoured a certain relation between Miller and the British theatre of that moment. For Council members, however, the play – and various others at the time – represented a financial risk that they were less likely to take:

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' (Little; McLaughlin, 2012, p. 23).

In spite of that, *A view from the bridge* premiered at the West End in 1956, directed by Peter Brook, what seems to indicate how strongly Miller's work was received at the British stage. His presence in London to attend the premiere of his plays, nonetheless, caused unpleasant situations in his thus far troubled relation with the authorities, especially the HUAC, the House Un-American Activities Committee. Conversely, it enabled a fruitful exchange exactly in a moment in which the experiences of the Royal Court initiated the modern British theatre. Philip Roberts (1999) recalls when Miller attended a performance of Osborne's *Look back in anger* with Marilyn Monroe and Laurence Olivier, and mentioned the play's value, despite his initial negative opinion.

In the analysis of Dominic Shellard (2000) on the beginnings of the modern British drama, much more can be credited to the relation between the British theatre, which indeed started to focus more on its own voices, and what was being done outside Britain. In his view, the contact with what was happening in the United States, such as Elia Kazan's and Lee Strasberg's works with the Stanislavski method, as well as the musicals, added up to other exchanges which in his perspective were crucial to the "evolution" of British theatre:

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 [sic] 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 [sic] these varied approaches to their own work (Shellard, 2000, p. 34).

Another unique experience of contact occurred in the 1969 season. The 1968 May movements in France and United States, the counterculture and the fight against the Vietnam War found various artistic expressions which made space for the revolt and protest, especially by the youth, in several contexts engaged in macro causes as the fall of the system and specific agendas, such as the Vietnam War, all of which also resonated in London at the time (cf. Donnelly, 2005, p. 145-150). In theatre, some important groups stood



out with an engaged practice involving plays, pageants or interventions in demonstrations and events, aiming at aligning dramatic art to the political disputes of that period.

One of these American groups was the Bread and Puppet Theater, conceived by the German émigré Peter Schumann. From his artistic and political practice on the streets of New York, Schumann founded the company, which in 1974 established itself in the state of Vermont, where it is still located.<sup>4</sup> The Bread and Puppet shows would be famous for their gigantic puppets and outdoors shows which would take the audience via an allegoric route to reflect on urgent themes, such as the functioning of capitalism and the use of wars to maintain it, in that moment with an emphasis on the Vietnam War (cf. Ilari, 2010).

In 1969, the Bread and Puppet was in Britain, collaborating with Ed Berman and his company, the Inter-Action, which later would produce John Arden and Margareta D'Arcy's plays when few producers would agree to do that, considering their radical political positions. David Weinberg (2015) briefly relates the Bread and Puppet's tour, which brought to the Royal Court one of their most important shows, *The cry of the people for meat*. According to the Victoria and Albert Museum, the three shows of the 1969 season were presented to the British audience, including *Theatre of war* and *Blue raven beauty*. The museum summarises part of the repercussion among the critics regarding the shows that featured the impressive puppets on the Royal Court's stage:

*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' (Victoria and Albert Museum, 2010).

For the Royal Court, to receive one of the most acknowledged American companies in the experimental and political circuit (in Britain sometimes called "fringe") certainly reaffirmed its commitment to what was being done in the theatrical avant-garde, demonstrating a very acute political engagement. Such a position is revealed as controversial in the backstage, since, from the start, Council members were disturbed by the "left-wing" plays, such as John Arden's, who did not have the reputation of a Brecht which could justify financial and image risks, i.e., of "marking" the Royal Court as a political

---

<sup>4</sup> Their website: <https://breadandpuppet.org>.

theatre. At the end of the 1960s, under the artistic director William Gaskill, who had precisely produced Arden and Brecht, but also Edward Bond and later on David Hare, it comes as no surprise that the Bread and Puppet was to be received at the Royal Court, where dramatists as John McGrath had worked – McGrath was the founder of the 7:84 alternative theatre company, which had some similarities with Bread and Puppet and other 1960/1970s groups.

John Elsom (1976) highlights with some reservations that the contact of the British theatre with Bread and Puppet and other American groups (*America hurrah*, by Jean-Claude van Itallie was also produced at the Royal Court in that moment, in 1967) made it possible to evaluate what was being done locally in relation to the interventionist theatre and agitprop:

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 (Elsom, 1976, p. 152).

Focusing on internal problems (the “parochial” character) is something that to a certain extent these British groups certainly did, something that did not prevent them from pointing out bigger issues. They surely were encouraged not only by what was being done in the United States and performed in Britain in this moment of social and artistic movement but also by their own history of internal activism of artists such as Joan Littlewood and Ewan MacColl, as well as the political dramatists connected to the Royal Court (especially Arden, Wesker and Bond in this first moment) and other plays of social criticism (including Arthur Miller and Tennessee Williams).

Other American dramatists would also have their plays produced by the ESC. Among the most prominent, Sam Shepard stands out: *La turista*, in 1969; *The unseen hand*, in 1973; *Geography of a horse dreamer*, *Tooth of crime* and *Action*, all in 1974; *Curse of the starving class*, in 1977; *Seduced*, in 1980; *The war in heaven* (written in collaboration with Joseph Chaikin) and *A lie of the mind*, both in 1987 and *Simpatico*, in 1995.<sup>5</sup> Other plays eventually appeared: the adaptation of William Faulkner's novel *Requiem for a nun*, in 1957; *The American dream* and *The death of Bessie Smith*, by Edward Albee, both in 1961; *Edmond*, in 1985, *Prairie du chien* and *The shawl*, in 1986, *Oleanna*, in 1993, and *The old neighborhood*, in 1998, all by David Mamet.

---

<sup>5</sup>Sam Shepard was probably Royal Court's most staged American dramatist. The relation between his work and the theatre's seems to be further investigated, something which extrapolates the scope of this article.

Besides the initial interest of Devine in bringing Arthur Miller to the British audience and the future partnership with Sam Shepard, as can be seen by the number of productions, it is remarkable that some of the big names of the American theatre of the twentieth century who wrote mostly during the 1930s were absent, including Clifford Odets (albeit *Waiting for Lefty* (1935) was one of the initial plays of Ewan MacColl and Joan Littlewood's work), Thornton Wilder, Lillian Hellman and Eugene O'Neill, whose work dates from the beginning of the century. Considering one of the main objectives of Devine, incentivising new dramatists, something which endures up to today at the Royal Court, such an absence seems to be justified, since some of the most celebrated plays by these dramatists were not considered contemporary anymore by the end of the 1950s.

On the other hand, in comparison with the number of European dramatists produced – from Pirandello to Chekhov, including Sartre, Ionesco, Beckett and some Germans such as Frank Wedekind, Georg Büchner and Brecht – the absence of more American names emphasised how much Devine's and the other associate directors' eyes were focused on the internal context and to what was being performed more frequently in Europe. The plays of non-British dramatists were not necessarily the most recent ones, but were not rarely aligned to the modern and more experimental theatre which was sought, especially at the ESC's beginnings. In that moment, the Sunday nights performances (called *Sunday nights without décor*) and later the Theatre Upstairs (today the Jerwood Theatre Upstairs), had exactly this intent: experimenting with less commercially appealing plays, something, at first, distant from the tremendous success of playwrights such as Arthur Miller, Edward Albee or Tennessee Williams.

### **Tennessee Williams**

Among the British, Tennessee Williams was not an unknown author and since the 1940s his plays attracted the audience and critics' attention. The production of *A streetcar named Desire* directed by Laurence Olivier in 1949 with Vivien Leigh as Blanche had raised notable controversy. David Weinberg highlights that these plays – others by Tennessee, but also those of Arthur Miller – were considered too provocative, and *A streetcar...* received criticism emphasising its "indecency". For the British moral standards of the time, besides the more traditional and conservative theatre reviewing, such provocation could still face a certain persecution from the censorship.

In the post-War period, the plays to be produced in Britain were still submitted to the Lord Chamberlain's office, which, since the 18th century, censored the scripts, authorising or not their production, demanding cuts or even preventing their performance in conventional theatres, that is, eventually some of them would be performed in private clubs, which could circumvent the censorship but limited the audience's access. Weinberg briefly comments this issue regarding Tennessee's work:

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 (Weinberg, 2015, p. 44).

*Cat on a hot tin roof* also suffered impositions from the office. Steve Nicholson (2000, p. 45) mentions that "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". Even the version submitted in 1967 received 26 cuts. For the examiners, as reported by Nicholson (2000, p. 45-46):

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 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.

The examiner's comments, albeit granting a certain recognition to the play's artistic quality, reinforce the conservative and moralist view of the Establishment which maintained the theatre censorship in Britain via the Lord Chamberlain's office up to 1968 when the Theatres Act was finally approved in Parliament and obtained the monarch's consent. This only happened after great pressure from the theatre community, especially through the dramatists connected to the Royal Court such as Edward Bond and John Osborne (with the controversial plays *Saved* and *A patriot for me*, respectively).

At the Royal Court, four Tennessee Williams plays were considered in the initial period of George Devine's artistic directorship. Neville Blond, one of the Council members, had contacted the Music Corporation of America to obtain the rights of *Cat on a hot tin roof*, a

recent play, which in Tennessee's opinion needed a bigger theatre than the Royal Court. The play ultimately premiered in 1958 at the Comedy Theatre, today The Harold Pinter Theatre, thus already in the West End, directed by Peter Hall – who at that time had already directed in London Eugene O'Neill's *Mourning becomes Electra* and Tennessee Williams' *Camino Real*.

Another frustrated attempt to bring Tennessee Williams to the Royal Court took place when Devine started to rehearse *The milk train doesn't stop here any more* in 1965 (premiered in the US in 1962).<sup>6</sup> Devine's fragile health eventually prevented the rehearsals to continue, the project was cancelled, and he took a leave of three months. In the following year, the 55-year-old director would die. The play is still rarely performed and, when it is, not unfrequently is fulminated by the critics. It inaugurates Tennessee's third phase of more formal experimentation (with expressions of the Japanese and absurdist theatres, for instance), also castigated by the critics, who not occasionally detracted his work.

These two examples, besides expressing failures in trying to produce Tennessee's plays at the Royal Court, exemplify the material and production issues behind the scenes related to the decision-making on the artistic and financial prospects of the English Stage Company. The search of a play as successful and of undeniable importance and quality as *Cat on a hot tin roof* demonstrates the Council's drive in relation to the theatre as a financial enterprise, i.e., the selection of plays should also be subjected to box-office circumstances, ensuring the financial return to the involved parts, despite George Devine himself receiving a small salary, as reported by Philip Roberts.

Conversely, Devine wanted plays which matched his agenda for the Royal Court: contemporary plays, of undisputable artistic value and, whenever possible, written by British dramatists. Not rarely plays of social criticism were also produced. Thus, it comes as no surprise that a Tennessee play diverting from the ideal of the dramatist celebrated by the media and cinema was chosen. Hence, this other Tennessee demanded a more acute formal diligence, providing contact with a piece of work less dictated by box-office-hit seeking, yielded by the star casting or by selecting plays already celebrated on Broadway or adapted for the cinema.

In this context, the power dispute tended to favour Devine and his associates' work approach which, among the four plays, managed to get two of them produced. Considering that the Royal Court in the 1950s had less than 500 seats, the production of plays in a theatre that would be considered off-Broadway corroborates Devine's ideal of promoting non-

---

<sup>6</sup>The play was recently (2022) produced at the Charing Cross Theatre, West End, directed by Robert Chevara.

conventional and experimental plays. In a theatre considered small, the Council's disposition to support such financially controversial decisions seems justified, even though they were not accepted without turmoil in the backstage and attempts to put more traditional, classics or more commercially appealing plays on the bill.

The first of Tennessee's plays to be taken to the Royal Court was *Orpheus descending*, directed in 1959 by Tony Richardson, who at the time was interested in American culture. In this season, other important foreign dramatists were produced as Georg Büchner, Pirandello, O'Casey and Ibsen, besides new British ones such as N. F. Simpson, Arnold Wesker and John Arden. In addition to being a filmmaker, Tony Richardson was one of the closest collaborators of George Devine, having directed many productions at the Royal Court, including the premiere of *Look back in anger* and *The entertainer* by John Osborne, the latter starring Laurence Olivier. Moreover, Richardson had directed *The crucible* at the Royal Court and a short season Broadway production of *The milk train doesn't stop here any more* which, as referred, never happened at the Sloane Square theatre.

*Orpheus descending* is the result of Tennessee's rewriting of *Battle of angels* (1939), his fifth long play and the first to be produced professionally, according to the author's foreword. The new version, almost completely rewritten, premiered in New York in 1957 at the Martin Beck Theatre, directed by Harold Clurman. In the play, Carol is a rebel, horrifying a small community of conservative and religious people. The arrival of Val, a handsome and attractive young man, causes a certain unrest and fascination, especially in Lady, who owns a confectionery and whose husband is fairly ill. Val is recruited to work for Lady and ends up persecuted by the community for a supposed affair with the sheriff's wife. In the end, his relationship with Lady is revealed and she is murdered by her husband while pregnant.

Presenting a social panorama of a small community in the South of the United States (19 characters), it is possible to see in a microcosm the functioning of much broader archaic and moralistic social structures which are displayed through the authorities and power figures. Religion and conservatism come to life through the gossipers and their constant social monitoring; state and private violence figure in the command exerted by the sheriff and the gun possessed by Jabe, Lady's husband. Formally, the play is structured in three acts, in which the use of techniques from the tragic genre can be verified (such as the Prologue which reveals to the audience the tragedy of Lady, whose father was murdered with the involvement of her husband). The tragedy is also indicated in the title, which



references the myth of Orpheus, with which Val is associated, who in various moments sing songs accompanied by his guitar.

In his essay for *The Cambridge companion to Tennessee Williams*, John M. Clum (1999) emphasizes the discussion on sexuality regarding this play (something expected considering his expertise), particularly in relation to Tennessee's universe of plays. If, on the one hand, the questionings arising from such a perspective amplify the debate on sexuality, gender and its representations, on the other, they do not seem to have a dialogue with which, in my view, was mostly sought for in the Royal Court production, i.e., its social criticism. For instance, Clum interrogates:

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 (Clum, 1999, p. 139-140).

The theoretical presentation to British readers proposes important reflections in relation to the representation of sexual freedom, gender roles (as with the character of Carol) and how homosexuality is portrayed in this and other plays by Tennessee Williams. As for the interest of the ESC, Richardson and Devine, it is possible to suppose that the background issues, revealing social and economic structures, may have played a decisive role in selecting this play. Despite its tragic features, thus more "universalising," this play strongly sets its foot on internal American issues, some of them not even mentioned here, such as the racial one, or those more explicitly economic, considering that Val/Orpheus is a tramp with no prospects who encounters Lady, a future proprietor, as for when the death of her husband would occur.

The role played by Carol and Val, who divert from the social norms, seems to be one of the elements that may have been crucial for the selecting of this Tennessee play for the Royal Court. Val, as an allegory of art or of a libertarian impulse, exerts fascination on the community members who see themselves terrified by his rebelliousness and beauty, as well as defied by his attraction to break from the morality's limits dictated by the social and religious traditional structures. One of the aspects of his tragic end seems to stem precisely from this kind of contact with Vee, the sheriff's wife. The device of an intruder who steps inside the moral and physical space of a community - which is notable in the theatrical historiography in Gerhart Hauptmann (*Before the sun rises* (1889), *The weavers* (1892) cf.

Szondi, 1987, p. 37-40) – amalgamates with the tragedy form, emphasizing the tension between forces of maintenance of the established social and ideological system and forces of subversion and erosion of this same structure. It can be argued that such a tension may also be seen in the British society of that time, i.e., between the monarchic form of government and the modern post-War world and in the microsphere of the theatre between the authors from the war period in the West End and the emerging voices in the Royal Court.

The other Tennessee Williams play produced by the ESC was *Period of adjustment*, directed by Roger Graef in 1962. Written in 1957, it had premiered on Broadway in 1960 and adapted to the cinema in 1962 (same year of the Royal Court production) by the same American director, George Roy Hill. As reported by Philip Roberts, from the diverse season – which included Shakespeare, Edward Bond, Osborne, Brecht and Beckett – only *Period of adjustment* and *Chips with everything* by the British Arnold Wesker obtained financial success (*Period...* obtained 66% of box office from a total of 29 performances), thus transferred to the West End (*Period...* was transferred to the huge Wyndham's Theatre).

Also structured in three acts, the play features two friends who fought in the war in Korea, one recently married, George, and the other recently divorced, Ralph. The consequences of the war are present in the tremors of George, possibly a post-traumatic stress, and in spite of that he wants to have his friend as a partner in a cattle ranch business. George's wife, Isabel, is a young woman from the countryside who is disillusioned with her husband, having abandoned her profession as a nurse to marry. Without having consummated the marriage, she travels with him to meet Ralph, whose own marriage is in crisis. In the third act, Ralph's mother- and father-in-law, the ones who motivated his engagement to Dorothea, who had "psychological problems" in the past, show up to collect their daughter's belongings. And yet, the couple ends up reconciling.

Apparently more traditional than *Orpheus...* in terms of structure, *Period of adjustment* seems to devise a certain type of well-made American playwrighting: a well-structured play, with a more accommodating ending, portraying life in a typical town in the countryside of the United States. Even so, it does not dispense with moments of criticism, skilfully inserted into the vigorous dialogue cemented on themes and tropes familiar to the American audience. The search of the two friends for the "American Dream" as "deserving" heroes for their fighting in the wars and yet suffering its outcomes is under the spotlight here, as well as the ideal of a patriarchal society in which the man builds his own successful individual "empire". The "deviations" in the path towards it, as George's shakings and

Ralph's "effeminate" son, seem to attest, however, the discrepancy between what was promised to the war heroes and the limits imposed by the circumstances to the accomplishment of the self-made man. Among these limits, the impossibility of George receiving a compensation for his condition after the war is highlighted, as reported by Isabel:

[...] 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! (Williams, 1961, p. 14).

Also noteworthy is the timid reference, though fundamental, not only to the previous wars, but especially to the one in Korea. This war, despite the conflicts involving South and North, escalated to deadlier dimensions involving world powers which had interests in the region, such as China, the Soviet Union and the US, and sent troops to the Korean territory in one of the moments of military power struggle during the Cold War. In the play, the two men are war heroes with sequelae from the "seventy-two air missions in Korea" (Williams, 1976, p. 76). Notwithstanding, in the broader picture, the outcome of these wars was far bloodier and anything but heroic, as pointed by the British historian Eric Hobsbawm (1995, p. 434):

The Korean War of 1950-53, whose dead have been estimated at between three and four million (in a country of thirty million) (Halliday & Cumings, 1988, pp. 200-1) and the thirty years of Vietnam wars (1945-1975) were much the largest, and the only ones in which American forces themselves were directly engaged on a large scale. In each about fifty thousand American were killed.

As for theatrical reputation, perhaps it can attract one's curiosity or inspire surprise the fact that "another" Tennessee Williams was produced by the ESC. And not the one of Broadway's roaring success or Hollywood's films with stellar casts. These plays, *Orpheus descending* and *Period of adjustment*, despite containing elements and themes very much present in other Tennessee Williams's plays, display other facets of the dramatist, who, for a certain portion of the critics, was from this moment onwards in decadence. The size of the Royal Court and the specificity of their dramaturgical project could also sustain the view that this was not the "great Tennessee" anymore. The social criticism and a certain

experiment with the form – notably in *Orpheus* – seem to justify the appeal that these works had for the Royal Court and which enabled the encounter, via non-obvious plays, between one of the greatest American playwrights and an inescapable reference in the modern British drama.

For the British theatrical historiography, particularly on the Royal Court, approaching what I have herein emphasised seems to point out to the difficulties faced by a theatre with a more established dramaturgical project, aimed at revealing new authors and fostering the modern British theatre, and yet had considered investing in the production of successful foreign plays to survive. In the case of Tennessee, such an attempt, almost strategic, enabled making the audience acquainted with less commercial works which aligned with social criticism stances (including towards the very British moralism and bellicism) and formal challenges, which came to differentiate the Royal Court from the other post-war theatres, such as the National Theatre and the Royal Shakespeare Company. Thus, it could be argued that in a sense the Royal Court Theatre was in fact revealing a new author: the Tennessee Williams quite often rejected by the critics and the one whose plays were lesser known among the American and the British audiences.

### **Final considerations**

Despite sharing a language and a previous relationship as metropolis and colony, Britain and the US had profoundly distinct developments in their dramaturgical and theatrical production history. There was, nonetheless, various similarities: the production mode functioning of the West End, in several aspects, is similar to Broadway's. Before the establishment of a public subsidy system in mid-20<sup>th</sup> century (via Arts Council and still in operation), most of the theatre in Britain was determined by the box-office revenues (which retroactively implied the writing of more commercial plays), *modus operandi* still predominant in the American context.

The interest amongst the Royal Court's Council members – as well the big producers of the West End – for successful plays from the US was justified on these same premises: the possibility of a reasonable financial return and, at the actors and directors' level, the opportunity of playing memorable roles (frequently given to the already known theatre stars) and of directing works of acknowledged potential and international appraisal, respectively. For the ESC's directors, however, the interest in works that could have a

dialogue with the ongoing dramaturgical project led at times to selecting plays of less financial potential, and yet which resonated formal challenges and themes important for the type of renovation in force in the British theatre at that moment, in which the Royal Court played an unquestionable central role.

With this article, it could be verified that there is a lack of academic studies which deal with the relations between Tennessee Williams and the British theatre – despite for example Michael Paller’s essay on the relation between Tennessee and Harold Pinter, published in *Tennessee Williams and Europe* (2014). The same can be said for dramatists of Tennessee’s calibre and other American groups, such as the Bread and Puppet. Despite its limitations, this paper attempted to fill this gap in relation to one of the most important American dramatists and the interest in Britain for his work, being Tennessee one of the very few American playwrights produced in decades by the Royal Court Theatre, a unique stage in modern British theatre. It is expected that this work may perhaps encourage other historiographic and analytical-interpretative studies on the relationships of these dramaturgies and theatres, contemplating important figures such as Arthur Miller, Tennessee Williams, herein briefly covered, the Bread and Puppet company and Sam Shepard.

## References

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. p. 128-146.

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.

HOBSBAWM, Eric. **Age of extremes: the short twentieth century 1914-1992**. London: Abacus, 1995.

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. p. 41-52.

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. p. 28-40 .

SZONDI, Peter. **Theory of the modern drama**. Cambridge: Polity Press, 1987.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Bread and Puppet Theatre**. Available at: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1166831/bread-and-puppet-theatre-poster-unknown/>. Access: 03 out. 2023.

WEINBERG, David. **American influence on the alternative theatre movement in Britain 1956-1980**. 323 p. 2015. Thesis – 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.

Translation submitted on: July 31<sup>st</sup>, 2024

Translation approved on: November 3<sup>rd</sup>, 2024





# The first productions of Tennessee Williams' plays in São Paulo<sup>1</sup>

## As primeiras produções das peças de Tennessee Williams em São Paulo

David Medeiros Neves<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14085606

### 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.

### 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 escrever a ficha técnica, a recepção e a importância do espetáculo no cenário da idade, 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 estadunidense; Teatro brasileiro; Renovação do teatro paulistano.

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2568>. Accessed on: October 17, 2024.

<sup>2</sup> PhD candidate in the Graduate Program in Linguistic and Literary Studies in English at the College of Philosophy, Languages, and Human Sciences of the University of São Paulo (FFLCH-USP). Master's Degree of Arts from the School of Communication and Arts of the University of São Paulo (ECA-USP). Email: coisasinumeras@yahoo.com.br.

## Introduction

Tennessee Williams [1911-1983] achieved his first major success as a playwright with the Broadway debut of *The glass menagerie*. Two years later, *A streetcar named Desire* premiered on the famous circuit, solidifying the playwright's name both in the United States and internationally. It would not be long before his plays made their way to Brazil, which happened just a few months after the latter premiere. In this article, we will provide a brief overview of Williams' first play premieres within the context of the renewal of theater in São Paulo, between 1948 and 1964.

For building this panorama, it was necessary to rely on not only academic and biographical publications related to the historiography of Brazilian and American theater in Brazil but also periodicals. Many of the dates and details of the productions featured here are available in newspapers, databases, and archives related to Brazilian and American theater.

## American playwrights in Brazil

The amateur theater groups in the United States, such as The Provincetown Players, in which Eugene O'Neill [1888-1953] was a member, were responsible for paving the way for modern theater on Broadway. This brought to the commercial circuit the possibility of staging plays by playwrights like Henrik Ibsen [1828-1906] and Anton Chekhov [1860-1904], and subsequently, works of modern American drama, which served as a platform for discussing latent social issues in the country at that time. O'Neill's plays, gaining prominence in this territory, paved the way for playwrights of the immediate post-World War II era, such as Tennessee Williams.

The modern American drama reached Brazil through the stages of Rio de Janeiro, then the main theatrical hub of the country, much like in the United States, starting with amateur groups. In the theater scene of São Paulo, among the amateurs, we highlight: the initiative of the Grupo de Teatro Experimental - GTE [Experimental Theater Group], founded in 1942 by Alfredo Mesquita [1907-1986], which was responsible for the first Williams' staging in São Paulo's theater scene. Following this, many other modern American playwrights would grace the stages of small theaters, which were beginning to establish themselves in the central area of the city.

In 1937, Jayme Costa [1897-1967] produced O'Neill's *Anna Christie*, directed by Eduardo Vieira (Enciclopédia, 2023b), which had premiered on Broadway fifteen years earlier (Internet Broadway..., 2023b). The American playwright only gained prominence in our midst with the local productions of *The emperor Jones*, in 1945, and *All god's chillun got wings*, in 1946, produced by the Teatro Experimental do Negro - TEN [Experimental Black Theater], both directed by Abdias do Nascimento [1914-2011] (Enciclopédia, 2023e; 2023f). Still in 1946, O'Neill's *Desire under the elms* would be presented in São Paulo by Os V Comediantes [The Five Comedians], directed by Miroel Silveira [1914-1988], making O'Neill the first American playwright to be staged in the São Paulo theaters (Enciclopédia, 2023c).

In 1948, two years after the productions of O'Neill in Rio and São Paulo, there was an expansion of modern American Theater presence in Brazil. In addition to the Brazil's premiere of *Tobacco road* by Jack Kirkland [1902-1969] in May at the Teatro Fenix, directed by Ruggero Jacobbi and produced by the Teatro Popular de Arte - TPA [Popular Art Theater] (Enciclopédia, 2023d), there were two premieres of Williams' plays: in June, *Uma rua chamada pecado*,<sup>3</sup> the first Brazilian title for *A streetcar named Desire*, and in August, *À margem da vida*,<sup>4</sup> the first title in Brazilian Portuguese for *The glass menagerie*.

### **Born on June 23<sup>rd</sup>!**

*Uma rua chamada pecado*, directed by Ziembinski [1908-1978], premiered on June 23<sup>rd</sup>, 1948, on the stage of the Teatro Ginástico [Ginástico Theater] in Rio de Janeiro (Enciclopédia, 2023h), running "until September 5<sup>th</sup>, 1948, with one hundred performances" (Oliveira, 2020, p. 59). According to scholar Rafael Francisco Fonseca de Oliveira, this was possible "in less than three months of being on stage, as two performances were held on Fridays, weekends, and holidays" (Oliveira, 2020, p. 65). Oliveira notes that Ziembinski, having previously directed O'Neill's Brazilian first production of *Desire*, accepted the invitation to do the same with *Uma rua chamada pecado*, dividing, as was done on Broadway, "the eleven scenes of the play into three acts" (Oliveira, 2020, p. 66).

---

<sup>3</sup> Translator's note: In a literal translation to English: *A street named Sin*

<sup>4</sup> Translator's note: In a literal translation to English: *On the edge of life*.

The characters quartet highlighted in the play, Blanche DuBois, Stella, Stanley Kowalski, and Mitch, were respectively interpreted by Henriette Morineau, Flora May, Graça Mello, and Ambrosio Fregolente (Enciclopédia, 2023h). Henriette Morineau [1908-1990], the first Brazilian Blanche, was inserted by Decio de Almeida Prado [1917-2000] in the theatrical historiography of the country as the one who introduced “post-war American theater by staging Tennessee Williams’ *A Street Named Desire*, under the title judged most provocative, *Uma rua chamada pecado*” (Prado, 2009, p. 42). Here we see that Prado had recorded the name of the play differently from the original, perhaps, as noted by Luis Marcio Arnaut de Toledo, to “validate the title reiterated by Mme. Morineau” (Toledo, 2019, p. 21).

Carlos Lage, the translator of the play, adapted the title and the characters names: “Stanley Kowalski became Roberto Kowolsky; and Hubbel, the surname of Steve and Eunice, was changed to Gunter” (Oliveira, 2020, p. 60). According to Oliveira (2020), the change of the title may have been intended to avoid license to performance payments. Therefore, it is believed that this debut of a Williams production in Brazil was an adaptation. Moreover, it seems noteworthy that the short time between the premiere of the play on Broadway in December 1947 (Internet Broadway..., 2023a) and this production in Brazil, only a six-month difference. This brevity would make this production the second premiere of *Streetcar* outside of the United States. Officially, the first was the one by “Cuban director Modesto Centeno on the stage of the Patronato del Teatro’s Salia Talia in Havana, in July 1948” (Oliveira, 2020, p. 60).

### **The Williams’ plays produced in the renewal of the theater in São Paulo**

The American amateurs had at their disposal the Little Theatres in New York to stage texts of modern drama, as was the case with O’Neill and The Provincetown Players. The Little Theatres played a fundamental role in the development of modern theater in the United States during the 1910s and 1920s. They provided a space for theatrical experimentation, allowing directors and actors to explore new forms of expression and break with traditional conventions. Many of these small theaters focused on producing plays by American playwrights of that time, addressing a variety of social, cultural, and political themes. Many artists who started in these amateur theaters eventually migrated

to professional theater, contributing to the transformation of the theatrical landscape in the U.S.

In São Paulo, unlike the experiences of American amateurs in the Little Theatres, Paulista amateurs found few options for theatrical venues in the city. Sabato Magaldi and Maria Thereza Vargas note that

there were no smaller theaters in the city yet, such as the Teatro Brasileiro de Comédia - TBC [Brazilian Comedy Theater], suitable for the demands of modern drama, and the Municipal, the city's main stage, was not only rented out for social events, but also restricted the use of space by amateurs (Magaldi; Vargas, 2000, p. 187).

The Teatro Brasileiro de Comédia - TBC [Brazilian Comedy Theater], inaugurated in October of 1948, established a new paradigm in Brazilian Theater. Unlike the large theaters of the past, it was a 320-seat theater, suitable for modern drama, as the audience was closer to the actors and could interact more closely with the text. This space, like the Little Theatres in the United States, initially conceived as a venue for the projection of Paulista amateurs, quickly transformed into an institution fostering the renewal of theater in São Paulo, and consequently in Brazil, serving as a paradigm for the establishment of other spaces, such as the Teatro de Arena [São Paulo Arena Theater] and the Teatro Oficina [Oficina Theater].

A year before the TBC inauguration, Alfredo Mesquita had traveled to the United States, where he watched *The glass menagerie*. Marta Góes records that he “watched, in Boston, in the company of Caio Caiuby and other friends, a play by a young American playwright that had caused a sensation the previous year” (Góes, 2007, p. 193). In his article in the newspaper *O Estado de São Paulo*, Mesquita emphasized that he would be watching a play by Williams for the first time.

We knew about the success achieved by the drama in New York, where it was no longer on stage. At the moment, it was being performed in Boston by understudies. This did not prevent it from causing a strong and strange impression on us. We left the theater shaken, somewhat confused, not knowing exactly how to express our opinion about what we had just witnessed. The very next day, I bought the brochure, which I did not read (Mesquita, 1983, p. 8).

Additionally, besides the information from Marta Góes and the account in the mentioned supplement, we had access to one of Alfredo Mesquita's travel diary, available in his private collection, kept at the Historical Archive of the State of São Paulo, in which

he records his impressions of the first Brazilian production of *The glass menagerie*. The entry dates to March 22<sup>nd</sup>, 1947.

A strange play that tries to create an atmosphere... fluctuating between comedy and drama. One waits, waits, and the thing doesn't come. In any case, 'tried' is more than the others I have seen... It was a great success on Broadway. Weak actors, especially the old woman, renowned nonetheless (Mesquita, 1947).

According to records available in the *Boston Globe*, and considering Mesquita's travel registration date, we understand that he attended the production that was on stage at the Plymouth Theatre between February 24<sup>th</sup> and March 16<sup>th</sup> of that year (Boston, 2023). This touring production had the same production and direction as the one that premiered on Broadway in 1945: respectively Eddie Dowling and Louis J. Singer/Eddie Dowling and Margo Jones. Although it no longer featured the original cast, Amanda was portrayed by Pauline Lord [1890-1950], who enjoyed considerable prestige on Broadway. It was she who starred in the original production of O'Neill's *Anna Christie* in the United States.

The strangeness caused by Williams' play prompted Alfredo Mesquita to acquire a brochure of the play,<sup>5</sup> which would then mark the beginning of a longstanding relationship between Williams and São Paulo's Theater scene. One of the reasons for choosing this production for the GTE play, which would raise funds for the construction of the TBC, seems to be expressed in another excerpt from his testimony in *O Estado de São Paulo*:

On the day of my arrival in Santos - returning by steamer, my good friend Marina Freire, a very efficient and enthusiastic member of our Experimental Theater Group, was waiting for me at the dock. From the ship's railing, barely docked, I shouted to her: 'I bring a play with a great role for you!' That of Amanda Wingfield, which she indeed performed. [...] Tennessee Williams. I did not know him. His incipient glory had not yet reached Brazil (Mesquita, 1983, p. 8).

This unfamiliarity with Tennessee Williams' dramaturgy in Brazil is reiterated by Maria Silvia Betti, who records:

the name of Tennessee Williams was, then, unknown in Brazil, and the reading of the original of *À Margem da Vida*, recently brought by Alfredo Mesquita from the United States, did not fail to cause some strangeness,

---

<sup>5</sup> We believe that by paperback Mesquita refers to the acting edition, which had been published at the time by Dramatists Play Services. These publications reflect the text as performed on stage, but not the original intention of the playwright.



due to its 'novelty' and its narrative and lyrical structure, even for Nydia Licia... (Betti, 2012, p. 12).

In another part of the testimony to the newspaper, Mesquita talks about the translation:

Upon arriving in São Paulo, and opening the crate of New York books, I separated the brochure of the young playwright, handing it to my sister, Esther Mesquita, the usual translator for the Grupo de Teatro Experimental [...] with her special gift for translation, the meticulous care that characterized her, she began her work. And soon she was enchanted with the play. She found it beautiful. Only the original title *The Glass Menagerie* seemed difficult, if not impossible, to translate. She suggested *À Margem da Vida*, an expression used by Tom Wingfield himself to define the way of life of his unhappy family (Mesquita, 1983, p. 9).

In the following lines, we embark on a description of the productions of Williams' plays, many of them national premieres, within the scope of the renewal of the theater scene in São Paulo, between 1948, the inauguration of TBC, and 1964, the establishment of the Civil-Military Coup.

### *À margem da vida [The glass menagerie]*

According to *O Estado de São Paulo* in 1948, the Brazilian premiere of *The glass menagerie* took place on August 10<sup>th</sup> of that year. The newspaper note mentions the successful ticket sales for the performance of the play by the "Grupo de Teatro Experimental, on the 10th of the current month, at 9 p.m., at the Municipal Theater" (*O Estado...*, 1948, p. 6). From Nydia Licia's testimony, we have a perspective on how this premiere unfolded, representing not only the transition of GTE from the Theatro Municipal [São Paulo City Theater] to TBC but also the impact of Williams' text on the renewal of São Paulo's Theater scene. She informs us that the production

premiered at the Theatro Municipal before a packed audience who received it very well. It was reprised on another day, also with good attendance. In the program of the show, for the first time, the TBC logo appeared, as the proceeds would go towards the renovation works of the future theater. Almost no one in the audience knew what these three letters meant; some even thought it was a benefit performance for a tuberculosis sanatorium. [...] The play made a very big impact, not only because of the very modern text but also because of the performances. All the critics considered it Alfredo Mesquita's greatest direction (Licia, 2007, p. 35-36).

The production directed by Alfredo Mesquita featured performances by Marina Freire as Amanda Wingfield, as previously mentioned, Abilio Pereira de Almeida [1906-1977], also a producer and playwright, as Tom, Nydia Licia as Laura Wingfield, and finally, Caio Caiuby, who had seen the play with Mesquita in the United States, as Jim O'Connor (Enciclopédia, 2023a).

The TBC, conceived by Franco Zampari [1898-1966] as a stage for São Paulo amateurs, included *The glass menagerie* on its inaugural program. There were 22 performances, starting on November 11<sup>th</sup>, 1948, with the same cast from the Theatro Municipal, with an audience of “more than three thousand and five hundred spectators” (Guzik, 1986, p. 17-18). This resonance, according to the researcher, was due to the “quality of Tennessee Williams’ text, combined with the careful production” (Guzik, 1986, p. 18).

Unlike the Theatro Municipal de São Paulo [São Paulo City Theater], TBC offered American drama a more intimate space, with 320 seats. Decio de Almeida Prado comments in one of his reviews that then “free from the Municipal, which stole part of its voice and a large part of the scenic play, Marina Freire Franco could demonstrate that she truly has a great role in Amanda Wingfield, worthy of the best in national theater” (Prado, 1948, p. 8).

Within the proposed temporal scope, there were two other productions of the play, both by the Teatro de Arena de São Paulo. The first one was in 1955, the year of the inauguration of the space on Rua Teodoro Baima, and in 1958, the year when the *Seminários de Dramaturgia* [Dramaturgy Seminars] took place, led by Augusto Boal [1931-2009], who had recently returned from the United States. The first of these productions occurred at a time when Arena had begun “to establish itself as the vanguard of Brazilian theater” (Basbaum, 2009, p. 67). The premiere of this production took place on October 25<sup>th</sup>, 1955, directed by José Marques da Costa: the cast included Barbara Fazio, Fabio Cardoso, Floramy Pinheiro, and Jorge Fischer, Jr. The second one, in 1958, directed by José Renato (1926-2011), featured Lelia Abramo, Miriam Mehler, Oduvaldo Vianna Filho, and Chico de Assis in the cast (Basbaum, 2009, p. 66).

A connection between Williams’ dramaturgy and the Arena was established as early as the Escola de Arte Dramática de São Paulo – EAD [The São Paulo Drama Art School], inaugurated in 1947, which would train José Renato and other colleagues who

founded the Arena. The school had incorporated American dramaturgy into its curriculum, including plays by Williams, both full-length and one-act. The company itself, which would be established in 1953, was founded with the staging of a one-act play by Williams, *The long goodbye*.

Williams' dramaturgy had already shown an affinity for the theatre-in-the-round-style spaces in the United States. Margo Jones had directed Williams' plays "in this stage modality at Theatre '47 in Dallas, which greatly contributed to Tennessee's work becoming known in the country" (Betti, 2017, p. 14-15). Furthermore, the excellent reception of the second production of *Summer and smoke* at the Circle in the Square in New York contrasted with the poor reception of the play at its Broadway premiere five years earlier.

Another factor that automatically linked Williams' dramaturgy to the Teatro de Arena in São Paulo was economic-related. In this type of space, it was possible to produce plays with lower investment: "in addition to being more economical in terms of production costs, arena stagings were compatible with a broad and eclectic repertoire ranging from classics to modern works" (Basbaum, 2009, p. 52).

### *O anjo de pedra* [*Summer and smoke*]

*O anjo de pedra*<sup>6</sup> was the first professional staging of a Williams play at TBC. It was directed by Luciano Salce, one of the directors brought from Italy to TBC by Zampari, with Sergio Cardoso [1925-1972] as his assistant. The cast included Cacilda Becker [1921-1969], the first Brazilian Alma Winemiller, Sergio Cardoso himself as John Buchanan, Jr., Cleyde Yaconis as Nelly, and Nydia Licia as Rosa Gonzalez. Also in the cast were Elizabeth Henreid, Frank Hollander, Fredi Kleeman, Glauco de Divitis, Joseph Guerreiro, Margot Police, Marina Freire, who had portrayed Amanda Wingfield in the Brazilian premiere of a Williams play, Maurício Barroso, Neli Patricio, Raquel Moacyr, Rui Afonso, Sergio Cardoso, Victor Merinov, and Waldemar Wey (Correio, 1950). The translation was made by Raimundo Magalhães Junior. Nydia Licia records that he

barely heard about a play premiering on Broadway before requesting the license to translation. The issue was that no one could translate so many texts simultaneously, so he would assign the task to some young aspiring journalist who barely understood English. The result was a completely crazy translation. Ruy Affonso and I rewrote almost the entire text (Licia,

---

<sup>6</sup> Translator's note: In a literal translation to English: *Stone angel*.

2007, p. 174).

Thus, we see that the first translation of this Williams text had a substantial contribution from Nydia Licia, who went beyond her presence on stage.

The production premiered on August 16<sup>th</sup>, 1950. This first Brazilian staging of the text totaled 89 performances (Programa, 1959, p. 29). Guzik indicates the reasons why TBC staged this play, which, unlike *The glass menagerie* and *A Streetcar...*, did not succeed critically and commercially in its first Broadway production:

When staging Williams, the theater already showed clear preferences for plays capable of increasing producers' investments at the box office; news of success abroad would be a decisive factor in the selection of many titles that would be part of the house's repertoire. However, *O anjo de pedra* did not come with such support; it seems to have reached the stage due to Salce's confidence in the text and the urgency of giving Cacilda a quality character. [...] Alma Winemiller [...] seemed to have enough depth for the twenty-eight-year-old actress to demonstrate the assurance of a growing talent as the leading female figure of the house (Guzik, 1986, p. 43).

A new season of TBC's production of *Summer and smoke* would be staged in 1959, presented at the Teatro Maria Della Costa [Maria Della Costa Theater] due to renovations at TBC. Prado (2002) records Williams' play's contribution to the consolidation of the careers of more than one of our actresses. Nathalia Timberg would portray Alma Winemiller on stage for this second time. In this new production, directed by Benedito Corsi, alongside the actress, Leonardo Villar portrayed John Buchanan, Jr. Also in the cast, Alzira Cunha, Cândida Teixeira, Cecilia Carneiro, Chico Martins, Dina Lisboa, Elísio de Albuquerque, Elizabeth Henreid, Ericka Falken, Henrique Ogalla, Jorge Chaia, Miriam Mehler, Moacyr Marchesi, Odavlas Petti, Sergio Albertini, and Vera Lucia (Programa, 1959).

### ***Gata em teto de zinco quente [Cat on a hot tin roof]***

TBC would once again feature Williams' dramaturgy for another historic milestone in Brazilian Theater. The first Brazilian production of *Cat on a hot tin roof* received one of the largest audiences in theater of the time. Directed by Maurice Vaneau [1926-2007], starred Cacilda Becker as Maggie and Walmor Chagas [1930-2013] as Brick. Alongside them were Célia Biar, Dina Lisboa, Ziembinski, Jorge Chaia, Leonardo Vilar, Maria Nuzzo, Mario Nuzzo, Nicolas Bliochas, Niki Bliochas, Sadi Cabral, and Samuel dos Santos

(Programa, 1956). Its premiere took place on October 18<sup>th</sup>, 1956, with 92 performances. Guzik records: “In October, the theater’s curtains open for *Cat on a hot tin roof*, and Tennessee Williams’ play finds in Brazil the same warm reception it had on Broadway” (Guzik, 1986, p. 140). According to the researcher, if we add up the performances of the play by TBC in São Paulo and Rio de Janeiro, there were one hundred and eighty, with an estimated audience of over thirty-five thousand spectators.

### *A rosa tatuada* [*The rose tattoo*]

The Teatro Maria Della Costa – TMDC was inaugurated in 1954, the year of São Paulo’s four hundredth anniversary, and was envisioned as a “second company of the same quality as TBC” (Magaldi; Vargas, 2000, p. 247). Magaldi and Vargas (2000) note that in this new theater, there was “a beautiful hall with four hundred seats [...] and with a large stage, completely removable” (Magaldi; Vargas, 2000, p. 247).

A few months before the premiere of *Cat on a hot tin roof* at TBC, we have a new debut of a Williams play, staged in Brazil after its Broadway production. *The rose tattoo* premiered in São Paulo on May 16<sup>th</sup>, 1956. The production was directed by Flaminio Bollini [1924-1978], another of the Italian directors brought by TBC, starring Maria Della Costa [1926-2015] as the protagonist Serafina Delle Rose, and Jardel Filho [1928-1983] as Alvaro Mangiacavallo.

In addition to them, the cast included Beila Genauer, Benjamin Cattan, Diana Morell, Edmundo Lopes, Jardel Jarcolis, Jurema de Magalhães, Ilena de Castro, Mariah Dilnah, Marlene Rocha, Odete Lara, Rosamaria Murtinho, Serafim Gonzalez, and Sidneia Rossi (Brandão, 2009).

*The rose tattoo*, like *The glass menagerie*, produced by Teatro de Arena in 1955 and 1958, are, in the set of productions of Williams’ plays we are discussing, examples of productions in our contexts that occurred after the Hollywood film adaptation, which then began to be a driving force for theatrical audiences. In the case of *The rose tattoo*, the play premiered on Broadway in 1951 and the film adaptation followed four years later, directed by Daniel Mann (Internet Movie..., 2023). In the journalistic coverage of the premiere of this first Brazilian production, we find more details about the show:

*A rosa tatuada*, by Tennessee Williams, translated by R. Magalhães Junior, directed

by Flaminio Bollini Cerri. [...] will feature Maria della Costa in another significant role; several debuts: Jardel Filho, Diana Morell, and Benjamin Cattán. The cast will also include: Odete Lara, Beyla Genauer, Jurema de Magalhães, Ilena de Castro, Mariah Dilná, Edmundo Lopes, and Serafim Gonzalez. Plus, a few extras, including 7 children (Correio, n.d., n.p.).

On the stage of the Teatro Maria Della Costa, we would still have a new premiere of a Williams text in São Paulo's Theater scene, which would happen through another company. We will talk more about this new premiere now.

### ***Doce pássaro da juventude* [Sweet bird of youth]**

*Sweet bird of youth* would receive the title *Doce pássaro da juventude* for its debut in Brazil, translated by Brutus Pedreira. He would also translate two other Williams texts, *Suddenly last summer*, and for the new staging of *A streetcar...* in 1962.

With production by the Pequeno Teatro de Comedia - PTC [Little Comedy Theater], the Brazilian premiere took place on August 9<sup>th</sup>, 1960. Ademar Guerra [1933-1993] directed the play. Mauro Mendonca played Chance Wayne, Felipe Carone portrayed Boss Finley, and Irina Grecco portrayed Heavenly.

In addition to them, the cast included Cecília Carneiro, Elias Gleizer, Francisco Martins, Glauce Rocha, Maria Célia Camargo, Marcos Vinícius, Mauro Mendonca, Sergio Alexandre, and Tarcísio Meira (Correio, 1960, n.p.).

### ***Lembranças de Berta* [Hello from Bertha]**

Nearly ten years after the first national staging of *Hello from Bertha* at the *Teatro das Segundas-feiras* [Theater on Mondays],<sup>7</sup> at TBC, Nydia Licia, now with her own theater company, staged the play at the Teatro Bela Vista - TBV [Bela Vista Theater] as part of a program titled *Trio*, which also included besides this play, O'Neill's *Before breakfast* and Pirandello's *The man with the flower in his mouth* [L'uomo dal fiore in bocca]. The premiere of this triple program took place on May 21<sup>st</sup>, 1959. From a note in the newspapers, published at the premiere, we are presented with more details:

---

<sup>7</sup> The *Teatro das Segundas-feiras* [Theater on Mondays] took up the TBC artists' day off, offering an alternative space for plays such as one-act plays. This initiative had the same origin and name as what was already being done by the amateurs of the GTE and GTU [University Theater Group] at the Teatro Boa Vista [Boa Vista Theater].



The Nydia Licia-Sérgio Cardoso Company begins today at 9 p.m. at the Teatro Bela Vista, the presentation of *Trio*, a show composed of three one-act plays: *Antes do café* [*Before breakfast*], a monologue by O'Neill, performed by Wanda Kosmo; *O homem da flor na boca* [*The man with the flower in his mouth*], by Pirandello, performed by Sérgio Cardoso and Alceu Nunes; and *Lembranças de Berta*, performed by Nydia Licia, Suzi Arruda, and Rita Cleos. Sets and direction by Sérgio Cardoso (O Estado..., 1959, p. 8).

The first production at TBC had been directed by Ziembinski and starred Nydia Licia and Raquel Moacyr. This one at TBV was directed by Sérgio Cardoso, featuring Nydia Licia, Rita Cleos, and Suzi Arruda.

### ***De repente, no último verão* [Suddenly last summer]**

*Suddenly last summer*, translated by Brutus Pedreira, premiered at TBV on June 16<sup>th</sup>, 1961. The production had its national premiere at the Maison de France Theater in Rio de Janeiro. As recorded in a note in *O Estado de São Paulo*:

The Nydia Licia Company began rehearsals for the play *De repente, no último verão* by Tennessee Williams, under the direction of Egydio Eccio. [...] When joining the Nydia Licia Company, Egydio Eccio agreed to direct the American play in São Paulo, while the original cast member, actress Miriam Mehler, remained [...] The roles for the São Paulo version are distributed as follows: Mrs. Venable, Nydia Licia; Catharine, Miriam Mehler; Dr. Sugar, Tarcísio Meira; Mrs. Holly, Marina Freire; George, Wolney de Assis; Sister Jane, Jane Hegenberg; and Miss Foxhill, Ada Hell. [...] The translation of *De repente, no último verão* was done by Brutus Pedreira [...] (O Estado..., 1961, p. 9).

Miriam Mehler, who was responsible with the Companhia Nidia Licia [Nydia Licia Theater Company] for this production, commented that Eccio “really wanted to direct *Suddenly, Last Summer*. We ended up leaving TBC together to stage this Tennessee Williams play” (Ledesma, 2005, p. 69).

### ***Um bonde chamado Desejo* [A streetcar named Desire]**

*Um bonde chamado Desejo* is the title of the first production of *A streetcar named Desire* staged by a São Paulo theater company, a feat achieved almost fifteen years after Madame Morineau's. This new production originated within the scope of the Escola de Teatro da UFBA [Federal University of Bahia Theater School], which at that time had the presence of American professionals. According to the researcher Jussilene Santana:

In the credits for *Um Bonde [A streetcar...]*, the artist-teachers are listed in their respective artistic roles and as 'supervisors of student teams': Charles McGaw, in directing supervision; Norman Westwater, in set and costume supervision; and Robert Bonini, a former student of Izenour at Yale, in lighting. Steve Frey is also present, specifically in charge of Blanche Du Bois's costumes (Santana, 2011, p. 266).

The scholar further explains the reason for this direct relationship between the UFBA Theater School and the United States. Eros Martim Gonçalves [1919-1973], its founder, had managed, in 1958, to establish an agreement between the school and "the Rockefeller Foundation" (Santana, 2011, p. 222). Through the subsidy linked to this agreement, Martim Gonçalves would direct investments towards the school's documentation center, the theater museum, and the translation department, which "since August 1958 was under the administration of Brutus Pedreira [...] who was responsible, among other things, as will be seen, for the translation of *A Streetcar Named Desire* by Tennessee Williams" (Santana, 2011, p. 223).

From the production in Salvador, as reported by Santana (2011), in addition to featuring technical innovations for the Brazilian stage, such as the first use in South America of equipment developed at Yale University, capable of making "28 scene changes, synchronizing the play of light with variations in sound effects and the actors' lines" (Santana, 2011, p. 266), there was also the adaptation of Williams' text to the original. The researcher notes that "there was great anticipation generated by the new translation into Portuguese of Tennessee Williams' text, carried out by Professor Brutus Pedreira" (Santana, 2011, p. 266).

Maria Fernanda [1928-2022], who would portray Blanche in the Teatro Oficina production, had previously played the role in the UFBA one. Moreover, even before that, she had interpreted the character "in two television productions [of the play] produced by TV Tupi" (Oliveira, 2020, p. 84). In this production, Stanley was portrayed by Othon Bastos [1933-].

In São Paulo, the production directed by Augusto Boal featured Maria Fernanda as well as Mauro Mendonça as Stanley, Celia Helena as Stella, and Maurício Nabuco as Mitch. Additionally, the cast included Cecília Rabelo, Che Junga Quinzoto, Elizabeth Kander, Fuad Jorge, Lourdes Lins, Lysia Araújo, Paulo Barreto, Renato Borghi, Ronaldo Daniel, Tereza Austregesilo, and Wolney de Assis (Enciclopédia, 2023g). Its premiere took place on "April 9<sup>th</sup>, 1962, on the Teatro Oficina's theatre-in-the-round-style. The company

managed to adapt this type of stage for the show thanks to the efforts of the set designer Flávio Império" (Oliveira, 2020, p. 96). According to a newspaper note in the *Correio Paulistano*, the production had reached a significant audience: "13,440 people have already watched *Um Bonde Chamado Desejo* by Tennessee Williams, which will be on stage for the 64th time today" (Correio, 1962, p. 3).

One month after the play's premiere, the Old Vic company from London would have a season at the Municipal Theater of São Paulo, as part of the Vivien Leigh [1913-1967] tour, internationally associated with *Blanche* due to the Hollywood film adaptation. Maria Fernanda and Renato Borghi [1937-] decided to take advantage of this conjunction and went to the Municipal Theater to invite the English actress. In Renato Borghi's memoirs, it is recorded that she accepted the invitation on the condition "that there be no one from the press" (Seixas, 2008, p. 84). On the appointed day, "a taxi stopped at the theater's door and Vivien got out accompanied by her *protégé* [...] Maria performed two scenes and Ronaldo gave a speech presenting the silver plaque" (Seixas, 2008, p. 84-86).

### *A noite do iguana [The night of the iguana]*

Ten years after the inauguration of TBC, São Paulo already had its own theatre-in-the-round-style, Teatro Maria Della Costa, among other smaller venues that emerged. In 1958, two new additions to this renewal scheme: Oficina and the creation of the Teatro Cacilda Becker - TCB [Cacilda Becker Theater], in Rio de Janeiro, and established in São Paulo in 1960, remaining active until 1973, even after the actress's death. The name of the company renamed the Teatro Federação [Federação Theater], which became its headquarters.

A national premiere of *The night of the iguana*, titled *A noite do iguana* in the translation by Carlos Lage in partnership with Ligia Nunes, took place at TCB on March 5<sup>th</sup>, 1964, under the direction of Walmor Chagas, on the brink of the Civil-Military Coup (initiated on March 31<sup>st</sup>). This premiere, three years after the one on Broadway, preceded the film adaptation directed by John Huston. The cast of the production included Cacilda Becker as Hannah Jelkes, Walmor Chagas as Reverend Shannon, along with Ferreira Maia, Gaby Go, Julcir Rossi, Jurandyr Vianna, Karin Balz, Kleber Macedo, Leo Lopes, Lilian Lemmertz, Olga Navarro, N. N., Ricardo Zoucas, Ulrich Neise, and Yolanda Cardoso

(Prado, 2002, p. 287-288).

## **Conclusion**

As we demonstrate in this article, the debut of Tennessee Williams' plays, between 1948 and 1964, is intrinsically linked to the renewal of theater in São Paulo. From the genesis of this movement that took hold of the theater scene in the capital of São Paulo State, beginning with the inauguration of TBC in 1948, to the TCB, with the formal interruption of this flow due to the coup established in 1964.

Based on data gathered from various academic and historiographical sources, Williams' productions, in this context, not only contributed to the establishment of new theaters but also to the consolidation of the careers of many key figures in the history of Brazilian theater. These include Augusto Boal, Cacilda Becker, Celia Helena, Cleyde Yáconis, José Celso Martinez Correa, José Renato, Nathália Timberg, Maria Della Costa, Maria Fernanda, Mauro Mendonça, Miriam Mehler, Nydia Licia, Renato Borghi, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas, Ziembinski, among many others.

The presence of Williams' dramaturgy within the context of Brazilian theater added to the efforts of São Paulo's Theater scene, which rose from being subordinate to Rio de Janeiro's theatrical scene in the mid-1940s to a position of prominence in national theater. This evolution reached a point where, just over a decade after the first staging of a Tennessee Williams play in São Paulo, theater groups from the United States, such as The New York Repertory Theater and The Theatre Guild American Repertory Company, began to perform in São Paulo theaters in 1961, presenting scenes from the playwright's works.

We believe that the article can contribute to the historiographical research of Brazilian theater by providing information on the initial encounter of Tennessee Williams' dramaturgy with the theatrical scene of São Paulo, and, in most cases, as national premieres, influencing Brazilian theater as a whole. Furthermore, it broadens the perspective on the international reach of Williams' dramatic work, in this case, based on the impact of his work on the São Paulo and national theater scene.

## 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.

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](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](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](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](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\\_](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, Marta. **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.

PROGRAMA DA PEÇA O ANJO DE PEDRA NO TBC, 1959. 33p. Acervo particular do autor do artigo.

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.

Translation submitted on: July 2<sup>nd</sup>, 2024

Translation approved on: November 3<sup>rd</sup>, 2024



## Las primeras producciones de obras de Tennessee Williams en São Paulo<sup>1</sup>

### As primeiras produções das peças de Tennessee Williams em São Paulo

David Medeiros Neves<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14199107

#### Resumen

Este artículo presenta y describe las circunstancias que rodearon la producción de los primeros estrenos de las obras de Tennessee Williams en el contexto teatral de São Paulo entre 1948 y 1964. A través de una investigación exhaustiva de diversas fuentes académicas e históricas, describiendo los detalles técnicos, la recepción y de la importancia del espectáculo en la escena de la ciudad, se destaca el papel crucial que desempeñaron estas producciones en la revitalización del teatro paulista. Las producciones no sólo contribuyeron al avance del teatro brasileño moderno sino que también fueron fundamentales para consolidar las carreras de varios artistas que se convirtieron en figuras claves de la historia del teatro en el país. Esta influencia se manifestó no sólo en el éxito de las obras mismas sino también en la forma en que impactaron la estética teatral y la narrativa dramática de la época. Por lo tanto, este estudio arroja luz sobre la importancia duradera de la obra de Tennessee Williams en el contexto teatral brasileño.

**Palabras clave:** Teatro estadounidense; Teatro brasileño; Renovación del teatro paulistano.

#### 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 escrever 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 estadunidense; Teatro brasileiro; Renovação do teatro paulistano.

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente en portugués en esta revista (v. 7, n. 2, 2023), con el título en portugués proporcionado en esta página. Disponible en: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2568>. Consultado el: 13 de octubre 2024.

<sup>2</sup> Candidato a Doctor en el Programa de Posgrado en Estudios Lingüísticos y Literarios en Inglés de la Facultad de Filosofía, Lenguas y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo (FFLCH-USP). Maestría en Artes de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP). Correo electrónico: coisasinumeras@yahoo.com.br.

## Introducción

Tennessee Williams [1911-1983] logró su primer gran éxito como dramaturgo con el debut en Broadway de *The glass menagerie* [*El zoo de cristal*, 1945]. Dos años más tarde, se estrenó en el famoso circuito *A streetcar named Desire* [*Un tranvía llamado Deseo*, 1947], solidificando el nombre del dramaturgo tanto en Estados Unidos como a nivel internacional. No pasaría mucho tiempo antes de que sus obras llegaran a Brasil, lo que ocurrió apenas unos meses después de este último estreno. En este artículo, ofreceremos un breve recorrido por los estrenos de las primeras obras de Williams en el contexto de la renovación del teatro en São Paulo, entre 1948 y 1964.

Para construir este panorama, fue necesario contar no sólo con publicaciones académicas y biográficas relacionadas con la historiografía del teatro brasileño y estadounidense en Brasil, sino también con publicaciones periódicas. Muchas de las fechas y detalles de las producciones que estamos discutiendo están disponibles en periódicos, bases de datos y archivos relacionados con el teatro brasileño y estadounidense.

## Dramaturgos estadounidenses en Brasil

Los grupos de teatro de aficionados de Estados Unidos, como The Provincetown Players, del que era miembro Eugene O'Neill [1888-1953], fueron los encargados de allanar el camino al teatro moderno en Broadway. Esto trajo al circuito comercial la posibilidad de poner en escena obras de dramaturgos como Henrik Ibsen [1828-1906] y Anton Chejov [1860-1904], y posteriormente, obras del drama moderno estadounidense, que sirvieron de plataforma para discutir cuestiones sociales latentes en el país en ese momento. Las obras de O'Neill, ganando prominencia en este territorio, allanaron el camino para los dramaturgos de la era inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, como Tennessee Williams.

El drama americano moderno llegó a Brasil a través de los escenarios de Río de Janeiro, entonces principal centro teatral del país, al igual que en Estados Unidos, a partir de grupos de aficionados. En la escena teatral paulista: entre los aficionados, destacamos la actuación del Grupo de Teatro Experimental [GTE], fundado en 1942 por Alfredo Mesquita [1907-1986], que fue responsable de la primera puesta en escena de Williams en el teatro

paulista. Después de esto, muchos otros dramaturgos estadounidenses modernos adornarían los escenarios de pequeños teatros, que comenzaban a establecerse en el área central de la ciudad.

En 1937, Jayme Costa [1897-1967] produjo *Anna Christie*, de O'Neill, dirigida por Eduardo Vieira (Enciclopédia, 2023b), estrenada en Broadway quince años antes (Internet Broadway..., 2023b). El dramaturgo estadounidense sólo ganó protagonismo entre nuestro medio con las producciones de *The emperor Jones* [*El emperador Jones*], en 1945, y *All God's chillun got wings* [*Todo los niños de Dios tiene alas*], en 1946, ambas producidas por el Teatro Experimental do Negro [TEN], dirigida por Abdias do Nascimento [1914-2011] (Enciclopédia, 2023e; 2023f). En ese mismo año de 1946, se presentaría en São Paulo *Desire under the elms* [*Deseo bajo los olmos*, 1924], de la mano de Os V Comediantes, dirigida por Miroel Silveira [1914-1988], convirtiendo a O'Neill en el primer dramaturgo estadounidense representado en los teatros de São Paulo (Enciclopédia, 2023c). En 1948, dos años después de las producciones de O'Neill en Río de Janeiro y São Paulo, hubo una expansión de la presencia del teatro moderno estadounidense en Brasil.

Además del estreno de *Tobacco road* [*La estrada del tabaco*, 1932] de Jack Kirkland [1902-1969] en mayo en el Teatro Fénix, con dirección de Ruggero Jacobbi y producción del Teatro Popular de Arte [TPA] (Enciclopédia, 2023d), hubo dos estrenos de obras de Williams: en junio, *Uma rua chamada Pecado*, primer título brasileño de *A streetcar named Desire*, y en agosto, *À margem da vida*, entonces título de *The glass menagerie*.

### ¡Nacido el 23 de junio!

*Uma rua chamada pecado*, dirigida por Ziembinski [1908-1978], se estrenó el 23 de junio de 1948, en el escenario del Teatro Ginástico de Río de Janeiro (Enciclopédia, 2023h), presentándose “hasta el 5 de septiembre de 1948, con un total de 100 representaciones” (Oliveira, 2020, p. 59). Según el estudioso Rafael Francisco Fonseca de Oliveira, esto fue posible “en menos de tres meses de estar en escena, ya que se realizaron dos representaciones los viernes, fines de semana y feriados” (Oliveira, 2020, p. 65). Oliveira señala que Ziembinski, que había dirigido anteriormente *Desire* [*Deseo bajo los olmos*], de O'Neill, aceptó la invitación para hacer lo mismo con *Uma rua chamada Pecado*, dividiendo, como se hacía en Broadway, “las once escenas de la obra en tres actos” (Oliveira, 2020, p.

66).

El cuarteto de personajes destacados de la obra, Blanche DuBois, Stella, Stanley Kowalski y Mitch, fueron interpretados respectivamente por Henriette Morineau, Flora May, Graça Mello y Ambrosio Fregolente (Enciclopédia, 2023h). Henriette Morineau [1908-1990], la primera Blanche brasileña, fue insertada por Decio de Almeida Prado [1917-2000] en la historiografía teatral del país como quien introdujo “el teatro estadounidense de posguerra con la puesta en escena de *A street named Sin*, de Tennessee Williams, bajo el título considerado más provocativo, *Uma rua chamada Pecado*” (Prado, 2009, p. 42). Aquí vemos que Prado había registrado el nombre de la obra de forma diferente al original, quizás, como señala Luis Marcio Arnaut de Toledo, para “validar el título reiterado por madame Morineau” (Toledo, 2019, p. 21).

Carlos Lage, traductor de la obra, adaptó el título y los nombres de los personajes: “Stanley Kowalski se convirtió en Roberto Kowolsky; y Hubbel, el apellido de Steve y Eunice, se cambió a Gunter” (Oliveira, 2020, p. 60). Según Oliveira (2020), el cambio de título puede haber tenido como objetivo evitar pagos de derechos de autor. Por tanto, se cree que esta producción debut de Williams en Brasil fue una adaptación. Además, parece llamativo que el corto tiempo transcurrido entre el estreno de la obra en Broadway en diciembre de 1947 (Internet Broadway..., 2023a) y esta producción en Brasil, sea sólo de seis meses de diferencia. Esta brevedad haría de esta producción el segundo estreno de *A streetcar...* fuera de Estados Unidos. Oficialmente, el primero fue el del “director cubano Modesto Centeno en el escenario de la Salia Talia del Patronato del Teatro de La Habana, en julio de 1948” (Oliveira, 2020, p. 60).

### **Las obras de Williams producidas en la renovación del teatro de Sao Paulo**

Los aficionados americanos tenían a su disposición los Little Theatres de Nueva York para poner en escena textos de drama moderno, como era el caso de O'Neill y The Provincetown Players. Los Little Theatres jugaron un papel fundamental en el desarrollo del teatro moderno en Estados Unidos durante las décadas de 1910 y 1920. Proporcionaron un espacio para la experimentación teatral, permitiendo a directores y actores explorar nuevas formas de expresión y romper con las convenciones tradicionales. Muchos de estos pequeños teatros se centraron en producir obras de dramaturgos estadounidenses de la



época, abordando una variedad de temas sociales, culturales y políticos. Muchos artistas que comenzaron en estos teatros de aficionados finalmente migraron al teatro profesional, contribuyendo a la transformación del panorama teatral en Estados Unidos.

En São Paulo, a diferencia de las experiencias de los aficionados estadounidenses en los Pequeños Teatros, los aficionados paulistas encontraron pocas opciones de espacios teatrales en la ciudad. Sabato Magaldi y Maria Teresa Vargas señalan que

todavía no existían en la ciudad teatros más pequeños, como el TBC [Teatro Brasileiro de Comédia], adecuado a las exigencias del drama moderno, y el Municipal, el principal escenario de la ciudad, no sólo estaba alquilado para eventos sociales, pero también restringió el uso del espacio por parte de aficionados (Magaldi; Vargas, 2000, p. 187).

El Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, inaugurado en octubre de 1948, estableció un nuevo paradigma en el teatro brasileño. A diferencia de los grandes teatros del pasado, se trataba de un teatro con capacidad para 320 personas, adecuado para el drama moderno, ya que el público estaba más cerca de los actores y podía interactuar más estrechamente con el texto. Este espacio, al igual que los Pequeños Teatros de Estados Unidos, concebido inicialmente como un espacio para la proyección de aficionados paulistas, rápidamente se transformó en una institución que fomentó la renovación del teatro en São Paulo, y consecuentemente en Brasil, sirviendo como paradigma para el establecimiento de otros espacios, como el Teatro de Arena [Teatro de Arena de São Paulo] y el Teatro Oficina.

Un año antes de la inauguración del TBC, Alfredo Mesquita había viajado a Estados Unidos, donde vio *The glass menagerie*. Marta Góes registra que “vistó, en Boston, en compañía de Caio Caiuby y otros amigos, una obra de un joven dramaturgo estadounidense que había causado sensación el año anterior” (Góes, 2007, p. 193). En su artículo en el diario *O Estado de São Paulo*, Mesquita destacó que vería por primera vez una obra de Williams.

Sabíamos del éxito alcanzado por el drama en Nueva York, donde ya no estaba en escena. Por el momento, lo estaban representando en Boston unos estudiantes suplentes. Esto no impidió que nos causara una impresión fuerte y extraña. Salimos del teatro conmocionados, algo confundidos, sin saber exactamente cómo expresar nuestra opinión sobre lo que acabábamos de presenciar. Al día siguiente compré el folleto, que no leí (Mesquita, 1983, p. 8).

Además de la información de Marta Góes y del relato del citado suplemento, tuvimos acceso a un diario de viaje de Alfredo Mesquita, disponible en su colección privada, conservado en el Archivo Histórico del Estado de São Paulo, en el que registra sus

impresiones de *The glass menagerie*. La entrada data del 22 de marzo de 1947.

Una obra extraña que intenta crear una atmósfera... que fluctúa entre la comedia y el drama. Uno espera, espera y la cosa no llega. En cualquier caso, 'probado' es más que los otros que he visto... Fue un gran éxito en Broadway. Actores débiles, especialmente la anciana, no obstante reconocida (Mesquita, 1947).

Según registros disponibles en el *Boston Globe*, y considerando la fecha de registro de viaje de Mesquita, entendemos que asistió a la producción que estuvo en escena en el Plymouth Theatre entre el 24 de febrero y el 16 de marzo de ese año (Boston, 2023). Esta producción itinerante tuvo la misma producción y dirección que la que se estrenó en Broadway en 1945: respectivamente Eddie Dowling y Louis J. Singer/Eddie Dowling y Margo Jones. Aunque ya no contaba con el reparto original, Amanda fue interpretada por Pauline Lord [1890-1950], que gozaba de un considerable prestigio en Broadway. Fue ella quien protagonizó la producción original de *Anna Christie* de O'Neill en Estados Unidos.

La extrañeza causada por la obra de Williams impulsó a Alfredo Mesquita a adquirir un folleto<sup>3</sup> de la obra, que luego marcaría el comienzo de una relación duradera entre Williams y la escena teatral de São Paulo. Una de las razones para elegir esta producción para la obra del GTE, que recaudaría fondos para la construcción del TBC, parece expresarse en otro extracto de su testimonio en *O Estado de São Paulo*:

El día de mi llegada a Santos, de regreso en vapor, me esperaba en el muelle mi buena amiga Marina Freire, integrante muy eficiente y entusiasta de nuestro Grupo de Teatro Experimental. Desde la barandilla del barco, apenas atracado, le grité: '¡Te traigo una obra de teatro con un gran papel!' La de Amanda Wingfield, que efectivamente llegó a interpretar. [...] Tennessee Williams. No lo conocía. Su incipiente gloria aún no había llegado a Brasil (Mesquita, 1983, p. 8).

Este desconocimiento de la dramaturgia de Tennessee Williams en Brasil es reiterado por Maria Silvia Betti, quien registra: "el nombre de Tennessee Williams era, entonces, desconocido en Brasil, y la lectura del original de *À margem da vida*, recientemente traído por Alfredo Mesquita, de Estados Unidos, no dejó de causar cierta extrañeza, por su 'novedad' y su estructura narrativa y lírica, incluso para Nydia Licia..." (Betti, 2012, p. 12). En otra parte del testimonio al periódico, Mesquita habla de la traducción:

---

<sup>3</sup> Creemos que con Mesquita en rústica se hace referencia a la edición teatral, que había sido publicada en ese momento por Dramatists Play Services. Estas publicaciones reflejan el texto tal como se representó en escena, pero no la intención original del dramaturgo.

Al llegar a São Paulo, y abriendo la caja de libros neoyorquinos, separé el folleto del joven dramaturgo y se lo entregué a mi hermana, Esther Mesquita, la traductora habitual del Grupo de Teatro Experimental [...] con su especial don para la traducción, el esmero que la caracterizaba, comenzó su trabajo y pronto quedó encantada con la obra. Sólo el título original. 'The Glass Menagerie' parecía difícil, si no imposible, de traducir. Ella sugirió *À Margem da vida*, una expresión utilizada por el propio Tom Wingfield para definir el modo de vida de su infeliz familia (Mesquita, 1983, p. 9).

En las siguientes líneas, nos embarcamos en una descripción de las producciones de obras de Williams, muchas de ellas estrenos nacionales, en el marco de la renovación de la escena teatral en São Paulo, entre 1948, la inauguración del TBC y 1964, el establecimiento del Golpe cívico-militar.

### *À margem da vida* [*The glass menagerie*, 1945]

Según *O Estado de São Paulo* en 1948, el estreno de *À margem da vida* tuvo lugar el 10 de agosto de ese año. La nota periodística menciona la exitosa venta de entradas para la representación de la obra por el "Grupo de Teatro Experimental, el día 10 del corriente mes, a las 21, en el Teatro Municipal" (*O Estado...*, 1948, p. 6). A partir del testimonio de Nydia Licia, tenemos una perspectiva de cómo se desarrolló este estreno, que representa no sólo la transición del GTE del Teatro Municipal al TBC sino también el impacto del texto de Williams en la renovación de la escena teatral de São Paulo. Nos informa que *À margem da vida*

se estrenó en el Teatro Municipal ante un público abarrotado que lo recibió muy bien. Se repitió otro día, también con buena asistencia. En el programa del espectáculo apareció por primera vez el logo de TBC, ya que la recaudación se destinaría a las obras de renovación del futuro teatro. Casi nadie entre el público sabía lo que significaban estas tres letras; algunos incluso pensaron que se trataba de una actuación benéfica para un sanatorio de tuberculosis. [...] La obra causó un impacto muy grande, no sólo por el texto tan moderno sino también por las actuaciones. Todos los críticos la consideraron la mayor dirección de Alfredo Mesquita (Licia, 2007, p. 35-36).

La producción dirigida por Alfredo Mesquita contó con las actuaciones de Marina Freire como Amanda Wingfield, como ya hemos mencionado, Abilio Pereira de Almeida [1906-1977], también productor y dramaturgo, como Tom, Nydia Licia como Laura Wingfield, y finalmente, Caio Caiuby, que había visto la obra con Mesquita en Estados Unidos, como Jim O'Connor (Enciclopédia, 2023a). El TBC, concebido por Franco Zampari

[1898-1966] como escenario para los aficionados paulistas, incluyó *À margem da vida* en su programación inaugural. Fueron 22 funciones, a partir del 11 de noviembre de 1948, con el mismo elenco del Teatro Municipal, con un público de “más de tres mil quinientos espectadores” (Guzik, 1986, p. 17-18).

Esta resonancia, según el investigador, se debió a la “calidad del texto de Tennessee Williams, combinada con la cuidada producción” (Guzik, 1986, p. 18). A diferencia del Teatro Municipal de São Paulo, el TBC ofreció al teatro americano un espacio más íntimo, con 320 butacas. Decio de Almeida Prado comenta en una de sus reseñas que entonces “libre del Municipal, que le robó parte de la voz y gran parte de la obra escénica, Marina Freire Franco pudo demostrar que realmente tiene un gran papel en Amanda Wingfield, digno de lo mejor del teatro nacional” (Prado, 1948, p. 8).

Dentro del ámbito temporal propuesto, hubo otras dos producciones de la obra, ambas por el Teatro de Arena de São Paulo. El primero fue en 1955, año de la inauguración del espacio en la Rua Teodoro Baima, y en 1958, año en que se realizaron los *Seminarios de Dramaturgia*, liderados por Augusto Boal [1931-2009], recién regresado de Estados Unidos. Estados. La primera de estas producciones ocurrió en un momento en que Arena había comenzado a “consolidarse como la vanguardia del teatro brasileño” (Basbaum, 2009, p. 67). El estreno de esta producción tuvo lugar el 25 de octubre de 1955, dirigida por José Marques da Costa: en el elenco estaban Barbara Fazio, Fábio Cardoso, Floramy Pinheiro y Jorge Fischer Junior. La segunda, en 1958, dirigida por José Renato (1926-2011), contó con Lelia Abramo, Miriam Mehler, Oduvaldo Vianna Filho y Chico de Assis en el elenco (Basbaum, 2009, p. 66).

Una conexión entre la dramaturgia de Williams y la Arena se estableció ya en la Escola de Arte Dramática de São Paulo [EAD], inaugurada en 1947, que formaría a José Renato y otros colegas que fundaron la Arena. La escuela había incorporado la dramaturgia estadounidense en su plan de estudios, incluidas obras de Williams, tanto de larga duración como en un acto. La propia compañía, que se establecería en 1953, se fundó con la puesta en escena de una obra de teatro en un acto de Williams, *The long goodbye* [*El largo adiós*, c. 1940].

La dramaturgia de Williams ya había mostrado afinidad por los espacios estilo arena en los Estados Unidos. Margo Jones había dirigido las obras de Williams “en esta modalidad escénica en el Theatre '47 de Dallas, lo que contribuyó en gran medida a que la obra de Tennessee se diera a conocer en el país” (Betti, 2017, p. 14-15). Además, la excelente acogida

de la segunda producción de *Summer and smoke* [Verano y humo, 1948] en el Circle in the Square de Nueva York contrastó con la mala acogida de la obra en su estreno en Broadway cinco años antes.

Otro factor que vinculó automáticamente la dramaturgia de Williams con el Teatro de Arena de São Paulo fue el económico. En este tipo de espacios era posible producir obras con menor inversión: “además de ser más económicas en términos de costes de producción, las puestas en escena en escenario eran compatibles con un repertorio amplio y ecléctico que abarcaba desde obras clásicas hasta obras modernas” (Basbaum, 2009, p. 52).

### ***O anjo de pedra* [Summer and smoke, 1948]**

*O anjo de pedra* fue la primera puesta en escena profesional de una obra de Williams en TBC. Fue dirigida por Luciano Salce, uno de los directores traídos de Italia a TBC por Zampari, con Sérgio Cardoso [1925-1972] como asistente. El elenco incluía a Cacilda Becker [1921-1969], la primera Alma Winemiller brasileña, el propio Sérgio Cardoso como John Buchanan Jr., Cleyde Yáconis como Nelly y Nydia Licia como Rosa González. También estaban en el reparto Elizabeth Henreid, Frank Hollander, Fredi Kleeman, Glauco de Divitis, Joseph Guerreiro, Margot Police, Marina Freire, que había interpretado a Amanda Wingfield en el estreno brasileño de una obra de Williams, Maurício Barroso, Neli Patricio, Raquel Moacyr, Rui Afonso, Sérgio Cardoso, Victor Merinov y Waldemar Wey (Correio, 1950). La traducción fue realizada por Raimundo Magalhães Junior. Nydia Licia registra que

apenas se enteró del estreno de una obra en Broadway antes de solicitar los derechos de traducción. El problema era que nadie podía traducir tantos textos simultáneamente, por lo que encargaría la tarea a algún joven aspirante a periodista que apenas entendía inglés. El resultado fue una traducción completamente loca. Ruy Affonso y yo reescribimos casi todo el texto (Licia, 2007, p. 174).

Así, vemos que la primera traducción de este texto de Williams contó con un aporte sustancial de Nydia Licia, quien fue más allá de su presencia en el escenario. La obra se estrenó el 16 de agosto de 1950. Esta primera puesta en escena brasileña del texto sumó 89 representaciones (Programa, 1959, p. 29). Guzik indica las razones por las que TBC puso en escena esta obra que, a diferencia de *The glass menagerie* y *A streetcar named Desire*, no tuvo

éxito crítico ni comercial en su primera producción en Broadway:

Durante la puesta en escena de Williams, el teatro ya mostró claras preferencias por obras capaces de incrementar las inversiones de los productores en taquilla; Las noticias de éxito en el extranjero serían un factor decisivo en la selección de muchos títulos que formarían parte del repertorio de la casa. Sin embargo, *O anjo de pedra* no llegó con tal apoyo; parece haber llegado a ese punto por la confianza de Salce en el texto y la urgencia de darle a Cacilda un personaje de calidad. [...] Alma Winemiller [...] parecía tener profundidad suficiente para que la actriz de veintiocho años demostrara la seguridad de un talento creciente como figura femenina protagonista de la casa (Guzik, 1986, p. 43).

*O anjo de pedra* se volvería a representar en 1959, presentado en el Teatro Maria Della Costa debido a renovaciones en TBC. Prado (2002) registra el aporte de la obra de Williams a la consolidación de la carrera de más de una de nuestras actrices. Nathália Timberg interpretaría por segunda vez a Alma Winemiller en el escenario. En esta nueva producción, dirigida por Benedito Corsi, junto a la actriz Leonardo Villar interpretó a John Buchanan. También estaban en el reparto 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 y Vera Lúcia (Programa, 1959).

### ***Gata em teto de zinco quente [Cat on a hot tin roof, 1955]***

TBC volvería a presentar la dramaturgia de Williams en otro hito histórico del teatro brasileño. *Gata em teto de zinco quente*, una de las mayores audiencias que recibió el teatro en ese momento, con dirección de Maurice Vaneau [1926-2007], estuvo protagonizada por Cacilda Becker como Maggie y Walmor Chagas [1930-2013] como Brick. Junto a ellos estuvieron Célia Biar, Dina Lisboa, Ziembinski, Jorge Chaia, Leonardo Vilar, Maria Nuzzo, Mario Nuzzo, Nicolas Bliochas, Niki Bliochas, Sadi Cabral y Samuel dos Santos (Programa, 1956). Su estreno tuvo lugar el 18 de octubre de 1956, con 92 funciones. Guzik registra: “En octubre, se abren los telones del teatro para *Gata em teto de zinco quente*, y la obra de Tennessee Williams encuentra en Brasil la misma cálida recepción que tuvo en Broadway” (Guzik, 1986, p. 140). Según el investigador, si sumamos las funciones de la obra de TBC en São Paulo y Río de Janeiro, fueron ciento ochenta, con una audiencia estimada de más de treinta y cinco mil espectadores.



## ***A rosa tatuada* [The rose tattoo, 1950]**

El Teatro Maria Della Costa - TMDC fue inaugurado en 1954, año del cuarto centenario de São Paulo, y fue concebido como una “segunda compañía de la misma calidad que TBC” (Magaldi; Vargas, 2000, p. 247). Magaldi y Vargas (2000) señalan que en este nuevo teatro, había “una hermosa sala con cuatrocientas butacas [...] y con un gran escenario, completamente desmontable” (Magaldi; Vargas, 2000, p. 247).

A pocos meses del estreno de *Gata em teto de zinco quente* en TBC, tenemos el nuevo debut de una obra de Williams, representada en Brasil después de su producción en Broadway. *A rosa tatuada* se estrenó el 16 de mayo de 1956. La producción fue dirigida por Flaminio Bollini [1924-1978], otro de los directores italianos traídos por TBC, protagonizada por Maria Della Costa [1926-2015] como la protagonista Serafina Delle Rose, y Jardel. Filho [1928-1983] como Álvaro Mangiacavallo.

Además de ellos, el elenco incluía a Beila Genauer, Benjamin Cattan, Diana Morell, Edmundo Lopes, Jardel Jarcolis, Jurema de Magalhães, Ilena de Castro, Mariah Dilnah, Marlene Rocha, Odete Lara, Rosamaria Murtinho, Serafim González y Sidnéia Rossi (Brandão, 2009).

*A rosa tatuada*, como *À margem da vida*, producida por Arena en 1955 y 1958, son, en el conjunto de producciones de obras de Williams que comentamos, ejemplos de producciones en nuestros contextos posteriores a la adaptación cinematográfica de Hollywood, que entonces comenzó a ser un motor para el público teatral. En el caso de *The rose tattoo*, la obra se estrenó en Broadway en 1951 y la adaptación cinematográfica siguió cuatro años después, dirigida por Daniel Mann (Internet Movie..., 2023). En la cobertura periodística del estreno de esta primera producción brasileña, encontramos más detalles sobre el programa:

*A rosa tatuada*, de Tennessee Williams, traducida por R. Magalhães Junior, dirigida por Flaminio Bollini Cerri. [...] contará con Maria della Costa en otro papel importante; varios debuts: Jardel Filho, Diana Morell y Benjamin Cattan. El elenco también incluirá: Odete Lara, Beyla Genauer, Jurema de Magalhães, Ilena de Castro, Maria Dilná, Edmundo Lopes y Serafim González, además de algunos extras, incluidos 7 niños (Correio, s.f., s.p.).

En el escenario del Teatro Maria Della Costa, todavía tendríamos un nuevo estreno de un texto de Williams en la escena teatral paulista, que sucedería a través de otra compañía. Hablaremos más sobre este nuevo estreno en breve.

### ***Doce pássaro da juventude* [*Sweet bird of youth*, 1959]**

*Sweet bird of youth* recibiría el título *Doce pássaro da juventude* para su debut en Brasil, traducido por Brutus Pedreira. También traduciría otros dos textos de Williams, *Suddenly last summer* [*De repente, no último verão*, 1961], y para la nueva puesta en escena de *A streetcar...*, en 1962.

Con producción del Pequeño Teatro de Comédia [PTC], el estreno brasileño tuvo lugar el 9 de agosto de 1960. Ademar Guerra [1933-1993] dirigió la obra. Mauro Medonça interpretó a Chance Wayne, Felipe Carone interpretó a Boss Finley e Irina Grecco interpretó a Heavenly.

Además de ellos, el elenco incluyó a Cecília Carneiro, Elias Gleizer, Francisco Martins, Glaucete Rocha, Maria Célia Camargo, Marcos Vinícius, Mauro Mendonça, Sérgio Alexandre y Tarcísio Meira (Correio, 1960, s.p.).

### ***Lembranças de Berta* [*Hello from Bertha*, 1946]**

Casi diez años después de la primera presentación nacional de *Lembranças de Berta* en el Teatro das Segundas-feiras,<sup>4</sup> en TBC, Nydia Licia, ahora con su propia compañía teatral, presentó la obra en el Teatro Bela Vista [TBV] como parte de un programa titulado *Trio*, que incluía además de esta obra, *Before breakfast* [*Antes del desayuno*, 1916] de O'Neill y *L'uomo dal fiore in bocca* [*El hombre de la flor en la boca*, 1922] de Luigi Pirandello. El estreno de este triple programa tuvo lugar el 21 de mayo de 1959. De una nota en los periódicos, publicada en el estreno, se nos presentan más detalles:

La Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso comienza hoy a las 21 horas. en el Teatro Bela Vista, la presentación de *Trio*, espectáculo compuesto por tres obras en un acto: *Antes do café* [*Before breakfast*], monólogo de O'Neill, interpretado por Wanda Kosmo; *O homem da flor na boca* [*L'uomo dal fiore in bocca*], de Pirandello, interpretada por Sérgio Cardoso y Alceu Nunes; y *Lembranças de Berta* [*Hello from Bertha*], interpretada por Nydia Licia, Suzi Arruda y Rita Cleos. Escenografía y dirección de Sérgio Cardoso (O Estado..., 1959, p. 8).

---

<sup>4</sup> El Teatro das Segundas-Feiras [Teatro de los Lunes] ocupó el día libre de los artistas del TBC, ofreciendo un espacio alternativo para obras como las de un solo acto. Esta iniciativa tuvo el mismo origen y nombre de lo que ya venían haciendo los aficionados del GTE y del GTU [Grupo Universitario de Teatro] en el Teatro Boa Vista.

La primera producción en TBC había sido dirigida por Ziembinski y protagonizada por Nydia Licia y Raquel Moacyr. Éste en TBV fue dirigido por Sérgio Cardoso y cuenta con Nydia Licia, Rita Cleos y Suzi Arruda.

### ***De repente, no último verão [Suddenly last summer, 1958]***

*De repente, no último verão*, en la traducción de Brutus Pedreira, se estrenó en TBV el 16 de junio de 1961. La producción tuvo su estreno nacional en el Teatro Maison de France de Río de Janeiro. Según consta en una nota de *O Estado de São Paulo*:

La Companhia Nydia Licia inició los ensayos de la obra ‘Suddenly, Last Summer’ de Tennessee Williams, bajo la dirección de Egydio Eccio. [...] Al incorporarse a la compañía Nydia Licia, Egydio Eccio aceptó dirigir la obra estadounidense en São Paulo, mientras que el miembro del reparto original, la actriz Miriam Mehler, permaneció [...] Los papeles para la versión paulista se distribuyen como sigue: Sra. Venable, Nydia Licia; Catalina, Miriam Mehler; Dr. Azúcar, Tarcísio Meira; Sra. Holly, Marina Freire; George, Wolney de Assis; Hermana Jane, Jane Hegenberg; y la señorita Foxhill, Ada Hell. [...] La traducción de ‘De repente, el último verano’ la hizo Brutus Pedreira [...] (O Estado..., 1961, p. 9).

Miriam Mehler, responsable junto a Companhia Nydia Licia de esta producción, comentó que Eccio “tenía muchas ganas de dirigir *De repente, no verão passado*.<sup>5</sup> Terminamos dejando juntos TBC para montar esta obra de Tennessee Williams” (Ledesma, 2005, p. 69).

### ***Um bonde chamado Desejo [A streetcar named Desire, 1947]***

*Um bonde chamado Desejo* es la primera producción de *A streetcar named Desire* realizada por una compañía de teatro de São Paulo, una hazaña lograda casi quince años después de la de Madame Morineau. Esta nueva producción surgió en el ámbito de la Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Bahía [UFBA], que en ese momento contaba con la presencia de profesionales estadounidenses. Según la investigadora Jussilene Santana:

En los créditos de *Um bonde*, los artistas-profesores figuran en sus respectivos roles artísticos y como ‘supervisores de equipos de estudiantes’: Charles McGaw, en la dirección de supervisión; Norman Westwater, en la supervisión del decorado y del vestuario; y Robert Bonini, ex alumno de

---

<sup>5</sup> Nota del traductor: El título de *Suddenly last summer* está registrado deste modo em la publicación.

Izenour en Yale, en iluminación. También está presente Steve Frey, concretamente a cargo del vestuario de Blanche Du Bois (Santana, 2011, p. 266).

La investigadora académica explica además el por qué de esta relación directa entre la Escuela de Teatro y Estados Unidos. Eros Martim Gonçalves [1919-1973], su fundador, había logrado, en 1958, establecer un acuerdo entre la escuela y “la Fundación Rockefeller” (Santana, 2011, p. 222). A través del subsidio vinculado a este acuerdo, Martim Gonçalves orientaría las inversiones hacia el centro de documentación de la escuela, el museo del teatro y el departamento de traducción, que “desde agosto de 1958 estaba bajo la administración de Brutus Pedreira [...] quien era responsable, entre otras cosas, como se verá, para la traducción de *Um bonde chamado Desejo* de Tennessee Williams” (Santana, 2011, p. 223).

Desde la producción en Salvador, como relata Santana (2011), además de presentar innovaciones técnicas para la escena brasileña, como la primera utilización en Sudamérica de equipos desarrollados en la Universidad de Yale, capaces de realizar “28 cambios de escena, sincronizando la juego de luces con variaciones en los efectos sonoros y en las líneas de los actores” (Santana, 2011, p. 266), también se produjo la adaptación del texto de Williams al original. El investigador destaca que “hubo una gran expectación generada por la nueva traducción al portugués del texto de Tennessee Williams, realizada por el profesor Brutus Pedreira” (Santana, 2011, p. 266).

Maria Fernanda [1928-2022], que interpretaría a Blanche en la producción del Teatro Oficina, ya había desempeñado el papel en la producción de la UFBA. Es más, incluso antes, había interpretado al personaje “en dos producciones televisivas [de la obra] producidas por TV Tupi” (Oliveira, 2020, p. 84). En esta producción, Stanley fue interpretado por Othon Bastos [1933-].

En São Paulo, la producción dirigida por Augusto Boal contó con Maria Fernanda además de Mauro Mendonça como Stanley, Célia Helena como Stella y Maurício Nabuco como Mitch. Además, el elenco incluyó a Cecília Rabelo, Che Junga Quinzoto, Elizabeth Kander, Fuad Jorge, Lourdes Lins, Lysia Araújo, Paulo Barreto, Renato Borghi, Ronaldo Daniel, Tereza Austregésilo y Wolney de Assis (Enciclopédia, 2023g). Su estreno tuvo lugar el “9 de abril de 1962, en el escenario del Teatro Oficina. La compañía logró adaptar este tipo de escenario para el espectáculo gracias al esfuerzo del escenógrafo Flávio Império” (Oliveira, 2020, p. 96). Según una nota del Correio Paulistano, la producción había alcanzado una importante audiencia: “13.440 personas ya vieron *Um bonde chamado desejo* de Tennessee

Williams, que hoy estará en escena por 64ª vez” (Correio, 1962, p. 3).

Un mes después del estreno de la obra, la compañía londinense Old Vic tendría una temporada en el Teatro Municipal de São Paulo, como parte de la gira de Vivien Leigh [1913-1967], asociada internacionalmente con Blanche debido a la adaptación cinematográfica de Hollywood. Maria Fernanda y Renato Borghi [1937-] decidieron aprovechar esa conjunción y acudieron al Teatro Municipal a invitar a la actriz inglesa. En las memorias de Renato Borghi consta que ella aceptó la invitación con la condición “de que no hubiera nadie de la prensa” (Seixas, 2008, p. 84). El día señalado, “un taxi paró en la puerta del teatro y Vivien bajó acompañada de su *protégé* [...] Maria representó dos escenas y Ronaldo pronunció un discurso entregando la placa de plata” (Seixas, 2008, p. 84-86).

### ***A noite do iguana [The night of the iguana, 1961]***

Diez años después de la inauguración del TBC, São Paulo ya contaba con su propio Teatro Arena, el Teatro Maria Della Costa, entre otros locales más pequeños que surgieron. En 1958, dos nuevas incorporaciones a este esquema de renovación: la Oficina y la creación del Teatro Cacilda Becker [TCB], en Río de Janeiro, e instalado en São Paulo en 1960, permaneció activo hasta 1973, incluso después de la muerte de la actriz. El nombre de la compañía pasó a llamarse Teatro Federação, que se convirtió en su sede.

El 5 de marzo de 1964 tuvo lugar en el TCB el estreno nacional de *The night of the iguana*, titulada *A noite do iguana* en la traducción de Carlos Lage en colaboración con Ligia Nunes, bajo la dirección de Walmor Chagas, en el al borde del Golpe cívico-militar (iniciado el 31 de marzo). Este estreno, tres años después del de Broadway, precedió a la adaptación cinematográfica dirigida por John Huston. El elenco de la producción estuvo integrado por Cacilda Becker como Hannah Jelkes, Walmor Chagas como el Reverendo Shannon, además 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 y Yolanda Cardoso (Prado, 2002, p. 287-288).

## Conclusión

Como demostramos en este artículo, el estreno de las obras de Tennessee Williams, entre 1948 y 1964, está intrínsecamente ligado a la renovación del teatro en São Paulo. Desde la génesis de este movimiento que se apoderó de la escena teatral de la capital paulista, a partir de la inauguración del TBC en 1948, hasta el TCB, con la interrupción formal de ese flujo debido al golpe de Estado instaurado en 1964.

A partir de datos recopilados de diversas fuentes académicas e historiográficas, las producciones de Williams, en este contexto, no sólo contribuyeron para la creación de nuevos teatros sino también para la consolidación de las carreras de muchas figuras claves de la historia del teatro brasileño. Entre ellos se encuentran Augusto Boal, Cacilda Becker, Célia Helena, Cleyde Yáconis, José Celso Martínez Correa, José Renato, Nathália Timberg, Maria Della Costa, Maria Fernanda, Mauro Mendonça, Miriam Mehler, Nydia Licia, Renato Borghi, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas, Ziembinski, entre muchos otros.

La presencia de la dramaturgia de Williams en el contexto del teatro brasileño se sumó a los esfuerzos de la escena teatral de São Paulo, que pasó de estar subordinada a la escena teatral de Río de Janeiro a mediados de la década de 1940 a una posición de prominencia en el teatro nacional. Esta evolución llegó a un punto en que, poco más de una década después de la primera puesta en escena de una obra de Tennessee Williams en São Paulo, grupos de teatro de Estados Unidos, como The New York Repertory Theatre y The Theatre Guild American Repertory Company, comenzaron a actuar en teatros de São Paulo en 1961, presentando escenas de las obras del dramaturgo.

Creemos que el artículo puede contribuir a la investigación historiográfica del teatro brasileño proporcionando información sobre el encuentro inicial de la dramaturgia de Tennessee Williams con la escena teatral de São Paulo y, en la mayoría de los casos, como estrenos nacionales, influyendo en el teatro brasileño en su conjunto. Además, amplía la perspectiva sobre el alcance internacional de la obra dramática de Williams, en este caso, a partir del impacto de su obra en la escena teatral paulista y nacional.



## Referencias

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.

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](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](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](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](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\\_](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, Marta. **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.

PROGRAMA DA PEÇA O ANJO DE PEDRA NO TBC, 1959. 33p. Acervo particular do autor do artigo.

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.

Traducción enviada a: 15 de julio de 2024

Traducción aprobada en: 08 de noviembre de 2024



**True *Camino Real*:  
notes on Tennessee Williams,  
Elia Kazan and playwriting<sup>1</sup>**

**O verdadeiro *Camino Real*:  
apontamentos sobre Tennessee Williams,  
Elia Kazan e dramaturgia**

Dante Passarelli<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14198048

**Abstract**

This article sets out to analyze Tennessee Williams' play *Camino Real* regarding its writing and production process with specific attention to the director Elia Kazan, who frequently collaborated with Williams at the time. Moreover, our 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.

**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.

---

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2570>. Accessed on: October 30, 2024.

<sup>2</sup> Actor, playwright, director and theater researcher. Master's degree in literature (Playwriting) in the Department of Modern Languages at University of São Paulo (FFLCH-USP), where he also holds an bachelor's degree in literature (Portuguese/English). Trained actor at Centro de Pesquisa Teatral, run by Antunes Filho, and INDAC. Trained as a writer in the Núcleo de Dramaturgia do SESI (12th group). Co-founded and works in the research theater group called Manás Laboratório de Dramaturgia [Manás Playwriting Lab] based in São Paulo, Brazil. E-mail: dante.passarelli@usp.br.

In keeping with this opportune dossier, besides Tennessee Williams's 40th passing anniversary, 2023 marks other important commemorations. It has also been 70 years since the author's play *Camino Real* debuted, as well 20 years since Elia Kazan's death – who directed the opening production on Broadway. This article will focus on this trinity. At large, and also noteworthy, the year also marks 20 years since the beginning of the Iraq War and 70 years since a coup d'état overthrew Iran's then-government and allowed the Shah's rise to power. These facts may seem disconnected from each other, but as we hope to point out, the historical period that the world was going through in 1953 is refracted and detectable in Williams' play – a moment which, in many ways, has shaped the way American foreign policy and global dynamics are played out to this day.

Along this essay, we will explore Tennessee Williams and Elia Kazan's artistic partnership from the late 1940s to the mid-1950s, with a specific focus on the production of *Camino Real* (1953) which, as we will see, took place over the course of at least two years, between which Williams rewrote several versions. This will be intertwined with the historical and political process. In addition to contributing to documenting the play's creative process, the ambition is to explore which choices both Williams and Kazan made considering what was effectively staged and later published. With a brief literary analysis of the play, we will also consider possible implications resulting from those choices.

### **Origins: One-act**

Between 1946 and 1947 Tennessee Williams wrote a one-act play called *Ten blocks on the Camino Real: a fantasy*, which was published in the collection *American blues* (1948) – no official translation to Portuguese or professional staging in Brazil is known to date. “A strange little play” is how Williams (1975, p. 394) himself defines it. Among the anecdotes about the author's career, this is one of the best known: in 1946, when Williams sent the play's first draft to his agent Audrey Wood, she replied: “put [it] away and [do] not let anybody see it” (Williams, 1975, p. 394). From the beginning, negative criticism shaped this play's reputation.

Then in 1949, Elia Kazan was using two scenes from *Ten blocks...* in workshops with members from the Actors Studio, and upon hearing about this, Williams was thrilled (Kazan, 2014) and suggested to the director that they staged the play in a full-



length version. Kazan seemed to like the idea and agreed to stage it, but later postponed these plans, explaining to Williams' agent that the "'scenes' at the Actors Studio 'never got far enough to even think about or contemplate or imagine' a production" at that moment (Kazan, 2014, p. 532-533). Years later, Williams (1975, p. 581) wrote in his autobiography about his disguised satisfaction upon learning that the project Kazan had chosen instead of *Ten blocks...* had not been successful.

Researcher Brian Parker (1996) attempted to thoroughly map out the origins of *Camino Real* by proposing a stemma of the play based on multiple drafts found in archives. Parker points out that after plans to stage the full-length version did not come to pass, in 1951, Williams and Kazan then decided to stage a double-bill production of *Ten Blocks...* and *27 wagons full of cotton*. That idea also never came to be. Still, as both ideas coincided chronologically at some point, it is very likely that Tennessee worked on both projects simultaneously (Parker, 1996, p. 333).

Meanwhile, between plans and actual premiere, Cold War was making the bigger picture even more heated both domestically and internationally. "Each time I return [to the U.S.] I sense a further reduction in human liberties, which I guess is reflected in the revisions of the play," Williams reflected in an interview with Henry Hewes in 1953 (Devlin, 1986). This is crucial in the case of *Camino Real*, as the play is set in an unnamed location with elements of Central America, Asia and North Africa, and which is controlled by the military associated with local economic power. Globally, the U.S. extended its influence as much as it possibly could in this period, ranging from the political-military sense to propaganda inserted in cultural products produced at the time, with special attention to Asia and Latin America (Purdy, 2007; McCormick, 1995).

Such attitude was not new: since the 19th century, American foreign policy had been shaped by ambition to expand political and economic power. But after World War II and the onset of the Cold War, and the struggle between communism and capitalism, "[the U.S.] developed the permanent ideology of national security presiding over the American empire to this day. [...] But the ideology of national security, US-style, was inherently expansionist" (Anderson, 2015, p. 34). What this means practically is that, in order to maintain what it understands as security and ensure its global hegemony, there would be essentially no limits. That includes coups d'état which would give power to governments of their choosing – as the coups in Iran,<sup>3</sup> a few months after the premiere of

<sup>3</sup> Documents made public only in 2013 confirmed the CIA's role in the Iranian coup. (Byrne, 2013). And as

*Camino Real*, and in Brazil, years later in 1964. This attitude was to guarantee that the U.S. controlled regions in which any possible communist – or the least left-leaning influences – could prevail. Those had to be, according to this logic, contained. Containment, it must be pointed out, and according to Perry Anderson (2015), was one of the main policies in Harry Truman’s administration (1946-1952) and of all American presidents who followed during the Cold War. This is embedded in anticommunism. Roots of this ideology go so deep and grew so wide, that it would not be an exaggeration to state that it still shapes the course of world politics to this very day, as we witnessed in the last Brazilian election for president, for example. We must emphasize the connection to our present, since the dimension of said ideology was articulated and put to test immediately prior to and during the production of *Camino Real*.

Domestically “this dark period in history made it extremely difficult to criticize the American government, [...] cementing an official culture of social conformity” (Purdy, 2007, p. 230). Stubbornly guided by containing the “Red Scare,”<sup>4</sup> the Truman administration launched an actual hunt, in order to combat any remnant of the Left in the country and doing so by the most sordid means. One of the tools to carry this out was the House Un-American Activities Committee (HUAC), which had originally been created in the 1930s. Later, HUAC became the stage for public hearings aimed at “witch-hunting.”<sup>5</sup>

## Tennessee & Kazan

Both Elia Kazan and Tennessee Williams were already working in the 1930s, when the economic recession devastated much of the world and when more radical alternatives began to appear as solutions to difficulties imposed by the crisis.

---

recently as last year, the CIA publicly admitted its involvement in it, as CIA spokesman Walter Trosin spoke in a podcast about clandestine forces acting at that time. Though Malcolm Byrne warns in an article for *The Guardian* (2023) that “it’s wrong to suggest that the coup operation itself has been fully declassified. Far from it. [...] Important parts of the record are still being withheld.”

<sup>4</sup> Red Scare is how the persecution of people considered to be subversive, or left-leaning, thus the red in the expression. This led to mass firings, prison sentences and even executions, in the case of Julius and Ethel Rosenberg (Purdy, 2007).

<sup>5</sup> Metaphorical allusion to the 17th century, when Church members in the United States feverishly persecuted women who were tried by courts for committing crimes of witchcraft.

The 1930s are often called the 'Red Decade' and for good reason. The persistent efforts of unions and radicals, especially the Communist Party of the United States (CPUSA), inspired a big part of the population. The growing influence of left-wing intellectuals and artists, evident in many European and Latin American countries, was an **expression of many people's desire for an alternative to the horrors brought about by the economic crisis** (Purdy, 2007, p.211, emphasis added).

In the 1930s, Williams studied at the University of Iowa while also working in a shoe factory. He was already writing at the time. His career's first highlight was arguably when he submitted a collection of short plays called *American blues*<sup>6</sup> for a Group Theater contest<sup>7</sup> in 1939, which he ended up winning. He had financial difficulties and short-lived jobs in the following years until 1943, when his agent told him he had been hired by the Metro Goldwyn-Mayer (MGM) studio, according to Murphy (2014). His first success in the theater would come with *The glass menagerie* premiering on Broadway in 1945. That very first play already put him in a celebrated position in American Theatre, which he never left since.

This leads us to a brief retrospective about Elia Kazan. He worked with Group Theater during the 1930s, first as an actor and then directing some productions (Clurman, 1983). All his subsequent work was intensely influenced by the experience there, as he himself attested (Ciment, 1974, p. 21). To a certain extent, the group's working method aimed at political radicalization and that also influenced directing procedures which he would later use. The Group Theater's work dynamics altered the traditional director-actor relationship in the United States by "[including] the playwright in the production process, extending his collaboration to the director and actors, opening the script up to revision by the author well into the rehearsal period" (Ardrey, 1939 *apud*<sup>8</sup> Murphy, 1992, p. 2). This meant plays were not viewed as closed objects or as manuals simply with instructions to be followed. That is key to remember because collaboration was at the center of Williams and Kazan's artistic relationship (Murphy,

---

<sup>6</sup> According to Fulvio Torres Flores in his doctoral thesis (2013) focused on this collection, it is difficult to precise which plays actually composed were actually in it, as there are at least three hypotheses. The fact is that in 1948, an edition of *American blues* was published with: *Moony's kid don't cry*, *The dark room*, *The case of the crushed petunias*, *The unsatisfactory supper* or *The long stay cut short* and *Ten blocks on the Camino Real*.

<sup>7</sup> For the history of the famous Group Theatre, founded in 1931 by Harold Clurman, Cheryl Crawford and Lee Strasberg, cf. CLURMAN, Harold. **The fervent years**. Boston: Da Capo Press, 1983.

<sup>8</sup> ARDREY, Robert. Writing for the group: In which Mr. Ardrey explains a mode of unit theatre life. **New York Times**, 19 nov. 1939. Available on: <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>. Accessed on: October 10 2023.

1992).

As Zaniolo (2021, p. 12) reminds us, after the war ended and Nazis were defeated, “the United States found a unique opportunity to establish their empire as a nation who could rule the global market once and for all.” As we stated previously, to execute this rule, there were virtually no limits. “So long as the conflict between [Capitalism and communism] lasted, the hegemony of America in the camp of capital was assured” (Anderson, 2015, p. 50). Elia Kazan had been affiliated to CPUSA for nineteen months between 1934 and 1936, according to the director himself.<sup>9</sup> Years later, in 1952, with the containment policy in full effect, HUAC summoned Kazan to testify: first in January, behind closed doors, and then, in April, publicly. This was the most infamous moment in his career, which followed him to the grave, when he “named names” and told on eight former Group Theater colleagues who also had been members of the party. In total, he named seventeen names, as can be seen in the documentary *None without sin* (2003).

We do not intend here to make a second inquisition and pass judgement on his choice. As also exposed by the documentary, the director did have in fact a disagreement with the party which had made him leave. But Kazan also recalls in his autobiography (1988) that he had contacted some of the people he named prior to his deposition and even agreed with playwright Clifford Odets that they would both name each other. Odets also testified and named names. Circumstances of political repression such as this are carefully premeditated by the establishment in order to break any possibility of questioning its hegemony, which cultivated and propagated anti-communism as rhetoric before, during and after the fact (McCormick, 1995). Permanent surveillance – because at any moment one can be accused – is only one of the tools devised so that the hegemonic system remains intact. So, in 1952, Elia Kazan found himself under crossfire and chose to tell on his colleagues, many of whom never forgave him.<sup>10</sup> This is the context immediately prior to *Camino Real*'s production process. According to biographer John Lahr (2014, p. 253), this was not a problem for Williams: “two days after [Elia Kazan's] HUAC testimony, [he] sent him an expanded version of

---

<sup>9</sup> 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. Available on: <https://www.laweekly.com/statement-of-elia-kazan>. Accessed on: July 20, 2023.

<sup>10</sup> Decades later, the 1999 Oscars ceremony became infamous because as Elia Kazan received an honorary award, great part of the audience clearly refused to applaud him, while others did so standing, which is also documented in the film *None without sin* (2003).

*Camino Real.*"

When plans to stage the play effectively were put to motion during 1952, Tennessee went to Europe and worked on the play from there, corresponding with Kazan. In letters between them, part of the artistic provocations the director made can be seen, which included suggestions to develop the plot, cuts and the play's tone in general. He also had various levels of brutality in his criticism: "I told him [Tennessee] [that the play] was unproducible as was. [...] But I think the [...] play is now going to work. I am cautiously optimistic. But I am optimistic - but cautious", wrote the director in August 1952 in a letter to his wife (Kazan, 2014, p. 737-738). The process was not exactly smooth either. "I have fallen off remarkably in the esteem of coworkers when they start dictating my work to me" (Williams, 2006, p. 557), the playwright reflected in his notebooks about Kazan's, his wife's and the producers' thoughts on the play. Still, during that year, author and director corresponded with the goal of having a draft good enough to begin rehearsals in December of that year, with the premiere being in March 1953.

### Notes on the process

By use of a writing procedure which could be considered collage,<sup>11</sup> in which one transfers entire excerpts from different sources, Tennessee drew on elements from at least three of his earlier works<sup>12</sup> in readaptations and/or direct transpositions. For example, the subtitle of the play *Stairs to the roof* (1941),<sup>13</sup> "A prayer for the wild at heart who are kept in cages" appears paraphrased as a line in *Camino Real*, "There are no birds here, except wild birds that are tamed and kept [...] in cages"<sup>14</sup> (Williams, 2008a, p. 8). The speech is said in the prologue published by New Directions.<sup>15</sup> In this case, as in others, the excerpt has an effect of reiterating the broader content of the play: Williams (1953) himself attests that the themes of the two plays are parallel: "a prayer to wild hearts kept in cages."<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Procedure which derives from visual arts. In writing "the playwright pieces together fragments of texts from different parts [that are added to the play]" (Pavis, 2015, p. 52).

<sup>12</sup> *The purification* (1942), *Lord Byron's love letter* (written before 1946) and *Stairs to the roof* (1939).

<sup>13</sup> *Stairs to the roof* had a small production at the Pasadena Playhouse in 1947 (Devlin, 1986).

<sup>14</sup> "There are no birds here except wild birds that are tamed and kept in cages."

<sup>15</sup> The prologue was created by Williams specifically for the New Directions published edition. The staged version was never published, but there is an important difference between them: Don Quixote's entrance in the play took place at the beginning of Season 3 and not at the opening of the play, as it is in the published version. The draft with the staged version is owned by a private collector from Texas (Parker, 1996, p. 337).

<sup>16</sup> In the interview with Howard Hewes (1953), available in the collection edited by Devlin (1986).

There is also the formal influence of the so-called *Stationendrama*. The 1941 play shows a series of situations on the theme of the reification of relationships in a repressive work environment, from which the protagonist wants to free himself. The *Stationendrama* structural influence can also be seen in both *Camino Real* and the one-act play that originated it. That means:

The *Stationen* technique [dissolves] the continuum of action [that would be dramatic] in a series of scenes. Different scenes are not structured with a **causal relationship, do not engender, as in the drama, each other**. Rather, they seem to be isolated stones, lined up in the thread of the progression of the self (Szondi, 2001, p.60, emphasis added).

The pattern of utilizing and reworking excerpts, themes, characters, or even entire works as another genre was never rare in Tennessee's career (e.g., short stories became plays, short plays were expanded, characters used in more than one work, etc.). Still, it is noteworthy in this case because that appears to be an attempt to radicalize the episodic and symbolic characteristic already seen in the one-act play *Ten blocks on the Camino Real*. Williams seemed to be actively seeking to escape from any naturalistic convention. Parker (1996) documented some of the earlier drafts of both *Camino Real* and *Ten blocks...*, which had a subtitle reading: "a work for the plastic theater".

The author coined the term "plastic theatre" initially in a manifesto years earlier,<sup>17</sup> which stated "the plastic Theatre [...] must take the place of exhaustive realistic conventions, if the theater is to resume its vitality as part of our culture." According to Lahr (2014, p. 254), for Williams the project was precisely this, "[*Camino Real*] is an extension of the free and plastic turn I took with [his previous play, *The rose tattoo*]."<sup>18</sup> Elia Kazan seemed to understand this venture: "[the play] is completely unrealistic - a fantasy, it is called. [...] It is also absolutely new stylistically speaking, and gives you and I a problem that neither we nor anyone else has faced before", in a December 3, 1952 letter to set designer Lemuel Ayers (Kazan, 2014, p. 774). One of the issues Kazan had in mind was the transition between the remote, forbidden location seen in the play and the direct contact with the audience. There are formal contradictions at play here which structure the epic-lyrical form of the work - requiring scenic strategies which would be able to formalize them, such as using theatrical space beyond the stage.

<sup>17</sup> The manifesto was written to *The glass menagerie*, 1944) and "for other texts." Although Williams did not officially refer to the manifesto after it was published in the 1940s, he did mention it in letters about his plays and his creative process.

<sup>18</sup> "An extension of the free and plastic turn I took with *Tattoo*" (Lahr, 2014, p. 254).



Regarding such strategies, we must mention the process via which they were staging the play. *Camino Real* had *tryouts* in Philadelphia and New Haven, with Williams, Kazan and cast, in which the play was still open, being tested with the public, and would continue to be reworked until its finished version. Brenda Murphy (1992, p. 2-3) writes in detail about the collaborative process in the plays Williams and Kazan worked together. As could be expected by the very creative nature of the job, the process produced eventual friction between the two – a fact verified in the letters exchanged between them at the time.<sup>19</sup> Furthermore, in the stemma put together by Parker (1996), he demonstrates that *Camino* had several drafts altered, in dialogue with Kazan, during rehearsals and in the Philadelphia and New Haven *tryouts* before the official Broadway premiere.

This information, that the play at that time was still a work-in-process, is corroborated by the interviews in Henry Hewes' article for the *Saturday Review* (March 28, 1953), during previews. David Richard Jones (1986) also wrote about the production of *A streetcar named Desire*, and how the process between director, playwright and actors took place during rehearsals led to changes in the original text, some of which came from the dynamics tested on stage. Since tryouts, according to Hewes' article (Devlin, 1986, p. 33), there were reports that audience members seemed to be having a hard time understanding the play and general a tone of "concern with the success [of the play], [but also an] infected with the wild spirit of anarchy in the play."

This highlights the complexity of transforming a *one-act play* into a so-called *full-length* one. As Peter Szondi (2001, p. 110) points out, the one-act "shares with the drama its starting point, the situation, but not the action, in which decisions made by the *dramatis personae* continuously modify the original situation and lead to the denouement." Williams explored this genre like few others in the 20th century, having produced many one-act plays, some of which would be expanded into longer versions, as is the case with *Ten blocks on the Camino Real* which became *Camino Real*.

Analyzing the play, as we will do in the next section, we must note that, even though the play is divided in *blocks*, it is also separated in three parts by two intermissions. That structure seems to emulate the three-act division, typically seen in classical drama, which is divided into three or five acts (Pavis, 2015). This is a good example, though there are others, to illustrate what seems to be a structural contradiction in the writing process, between formal experimentations which Williams calls "plastic theater" and elements

<sup>19</sup> Cf.: Williams (2004); Kazan (2014).

making the play more palatable to the general public. This tension could be interpreted as a reflection of its own time: with political and historical complexities formalized in the very structure, as well as theme, of the play. A *New York Times* article (published in December 1952) reported that Williams and Kazan had agreed to receive less royalties to pay for the remainder of the production, indicating that it was becoming more expensive. In addition to Kazan's testimony, which left part of the artistic milieu against him, budgetary pressures were yet another factor which made the production's success crucial. In the country of *studio system*, even on Broadway, there is pressure from sponsors, producers, critics linked to the *establishment*<sup>20</sup> as well as the general paying audience in terms of cementing how an artistic work is received. Pressure which is even higher when it comes to one of the country's greatest playwrights collaborating with one of its greatest directors.

**Figure 1** - "Williams to take lower royalties",  
*New York Times*, December, 1952



**WILLIAMS TO TAKE  
LOWER ROYALTIES**

**Elia Kazan Also Agrees to Cut  
for Directing 'Camino Real'—  
High Production Costs Cited**

**By LOUIS CALTA**

Source: Calta (1952).

<sup>20</sup> The prestigious Tony Awards took place for the first time in 1947, when Elia Kazan coincidentally or not won two trophies for Best Direction, for *All my sons* and *Death of a salesman*, both plays by Arthur Miller. In addition, John Lahr (2014, p. 248) and the documentary *None without sin* (2003) remind us of the 1952 Oscars, when *A streetcar named Desire* was nominated for no fewer than 12 categories, including Best Picture, Best Direction and Best Screenplay. The awards were given out in March - after Kazan's first testimony to HUAC, where he **denied** naming names. Came Oscar night, the film lost, among others, the main prize and both the awards for which Kazan and Williams were up for. The establishment's message in a way it was made clear: for fear of public outcry due to rewarding someone with Communist ties and/or the institutional political pressures brought about by the ongoing witch-hunt. Less than a month later, Kazan would testify and give them names.

## Analysis

We will now turn to a brief analysis of *Camino Real*'s main characteristics. The play is divided in sixteen so-called blocks, taking place in a single place: a *plaza*, typical of Hispanic countries, around which is the road called Camino Real.<sup>21</sup> Real and fictional historical characters appear as allegories. Among those who might be familiar are Don Quixote and Sancho Panza (from Miguel de Cervantes), Esmeralda (from Victor Hugo), Baron de Charlus (from Marcel Proust), Marguerite Gautier (from Alexandre Dumas Fils), Lord Byron and Giacomo Casanova.

Comparing selected excerpts from the two plays (one-act and full-length), it is interesting to note some strategies chosen to be "expanded." In the letters exchanged between Kazan and Williams, the former makes it clear that, for him, it is important that "[the first act] should have a sequence an audience can and will follow. And I think it should come to a climax [...] and one that calls for act two" in a letter dated December 10, 1952 (Kazan, 2014, p. 786). Perhaps worth noting once more, the version analyzed for this article was the one edited by Williams for New Directions. If the abundance of characters and blocks may seem confusing at first, it is because there is in fact a sense of anarchy and freedom proposed by Williams. The typical disorder seen in dreams is one of the elements being formalized in *Camino Real*.<sup>22</sup>

In the prologue, Don Quixote and Sancho Panza enter to introduce the situation: the dream of Quixote, as *pageant*,<sup>23</sup> in a repressive country controlled by the manager of the luxury hotel Siete Mares, named Gutman.<sup>24</sup> Enter Prudence Duvernoy, from *The lady of the camellias*, and Giacomo Casanova, who introduce the Marguerite Gautier - whose appearance will take place only in the second part; there is then a symbolic scene, with the religious figure called *Madrecita de los perdidos* [loosely translated as Mother of the Lost

---

<sup>21</sup> This was how the Spanish Crown named the Royal Roads via which they traveled as they colonized the land. They were also important during the march to the West, during the 19<sup>th</sup> century, having been the routes via which the American colonizers marched. *El Camino Real* is a road which still exists today in California, through which catholic colonizers conducted the so-called 21 California Missions to convert Native peoples. The play's name thus carries a strong historical content linked to the colonization process.

<sup>22</sup> One of the play's influences is *The dream*, by August Strindberg (1901), a play that also presents a dreamlike universe in its theme and structure.

<sup>23</sup> About the medieval theatrical genre of *pageant*. Cf. BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 228-233.

<sup>24</sup> Tennessee Williams wrote this prologue only for version published by New Directions. It did not exist in the staged production (Parker, 1996).

Ones] and a dying man next to the Fountain who utters a word that is forbidden to be spoken: *hermano* [the word for brother in Spanish]. In block 3, Kilroy appears, a character who could be considered a mirroring of Don Quixote (the alliteration of the names marks the link between the two<sup>25</sup>), who is a former boxing champion and has no resources.

Kilroy is the main character we will follow throughout the course of the first part before intermission. That part consists of introducing the place, showing how inhospitable it is, and that anyone there is subjugated to political oppressions and threatened by the militia of street cleaners, an imminent danger to anyone and everyone. Kilroy is then robbed and left out in the open. In block 4, Baron de Charlus appears, Marcel Proust's gay character, who flirts with a male figure named Lobo, and is killed by the local militia of street cleaners. In block 5, Casanova explains to Kilroy about the dangers of the place. In a way, they somehow bond on how miserable they are. At the end of the first part, in block 6, Kilroy tries to escape repression by way of invading the theater space, shattering the stage-public relationship. He is then chased and ends up being forced by Gutman to wear a blinking clown nose for humiliation. Intermission.

There is a contradiction observed in this expansion process so far. *Ten blocks...*, the play which originated *Camino Real*, is an epic-lyrical one-act play. The figures in the scene are allegorized, just as in the full-length play. But for the expansion, Williams attempts to explore what could be a kinship between characters such as Casanova and Marguerite, whose love relationship is developed in the second part. Such an attempt takes form in dialogue and small events in each of the blocks. This presents a formal tension: an intersubjective relationship via dialogue cannot be deepened enough to be decisive for the progress of the play due to its very epic-lyrical structure. It is almost as if what is being said loses importance since it is not *about it*. Speeches vary between a nostalgic past and the suffocating present, from which one wants to escape. For instance, when Casanova says to Kilroy: "before the final block, we'll find some way out of here! Meanwhile, patience and courage, little brother!" (Williams, 2008, p. 45). In terms of plot being presented here, cause and effect lose their force, since before the end, in fact, there will be a way out and thus that conflict will be resolved. What would be considered the surprise element of drama (Szondi, 2001) is already presented from the beginning. In addition, Casanova somewhat demonstrates awareness of the play itself, referring to its structure: "before the final block." Among so many elements to which we are exposed, however, this

<sup>25</sup> Williams referred to Kilroy as "poor man's Don Quixote" in 1946 (cf. Kazan, 2014, p. 782).

information might not be retained in a first reading. In any case, the excerpt highlights just how complex the play is, which Kazan (2014, p. 774) called “a problem” that no one had ever faced before.

After intermission, the focus is directed away from Kilroy. Block 7 mainly shows the next string of relationships, between Marguerite and Casanova. A courtesan and the popular lover. They reveal, among reminiscences of a lyricized past, some of the next sequences: there is a table reserved for Lord Byron (who will appear in the next block) and there is a rumor of a plane called Fugitivo which could be a way out of there (appearing in blocks 9 and 10). Lord Byron is in fact in the following block. His scene reiterates the symbolism of freedom and poetry in the play. He crosses the archway at the back of the stage, setting off into the unknown. The plane Fugitivo leaves during block 10, which is quite action-packed. There are many lines not assigned to specific characters, illustrating the collaborative and scenic characteristic of its conception. This is representative of a play built in dialogue with actors and director. The stage direction explicitly states that the scene is “for improvisation.” How to stage collective speeches like that if not by understanding collaborative process? This excerpt testifies to the relationship with the *mis-en-scène* during the writing process, also attested in the article by Henry Hewes (Devlin, 1986).

In block 11, Kilroy returns in disguise and tries to escape again. Before a ritual to restore Esmeralda’s virginity takes place, Casanova is elected the “King of Cuckolds”; Kilroy is chosen as hero by Esmeralda and must collect the prize: namely her virginity – which is arranged by her mother, who is also her madam. There’s another intermission. During block 12, the Gypsy interrogates Kilroy about his motivations, an allegory which mirrors the political climate of interrogations and persecutions in the U.S. at the time. Kilroy pays what she asks for in hopes of receiving change. Afterwards, Esmeralda and he figuratively have sex. Esmeralda then says she is offended by the way he treated her, and he is kicked out of the Gypsy’s establishment. She does not give any change, leaving him again without resources and out in the open during the night. In block 14, Kilroy is desperate to get out of there and begs Gutman to be the clown with the blinking nose again in exchange for money. He denies it. Kilroy then sleeps out under the stars. Marguerite returns and warns him of the approaching street cleaners. Kilroy calls them to fight, and they kill him. In the next block, the play’s most surrealist and symbolic moment,

transferred directly from the one-act *Ten blocks...*, a group of medical students operate on Kilroy post-mortem to have his heart of gold removed. At the same time, Kilroy's body sits on the lap of La Madrecita de los perdidos, who has returned, evoking the religious iconography of *Pietá*. After a few moments of simultaneous scenes, La Madrecita resurrects Kilroy, just in time for Quixote to wake up. The Spanish knight questions him if he wishes to follow along the unknown desert, just as had been announced in the prologue. The two exit through the archway in downstage and Gutman announces the end of the play: "the curtain line has been spoken. Bring it down!" (Williams, 2008, p. 114).

Due to their structure, the blocks are somewhat independent from each other, as they are literally announced with Gutman's narration. What we aim to highlight here is how the play's structure becomes formally contradictory. On the one hand, there is an arbitrary separation of scenes announced by Gutman; on the other, there are attempts at creating cause and effect through somewhat deepening of relationships between characters, dialogue and climax. Therefore, the relationship between what sets out to happen in each block and what in fact *happens* (in structural terms) in the play points to an interesting formal tension.

For example, these two excerpts uttered by Gutman, respectively in the prologue and in the second block: "I **must** go downstairs to announce the beginning of that old wanderer's dream" (Williams, 2008a, p. 10) and "we have entered **the second in a progress of sixteen blocks** on the Camino Real" (Williams, 2008a, p. 16). The highlight is ours. Gutman's organizational role accentuates three points: one, more obvious, is organizing the action per se, since it is a play within a dream, whose nature already tends to chaos. In other words, because the structure is not necessarily linked by cause and effect, that may have been a formal necessity. The second is the fact that this organization is made precisely by the one who represents economic and military power in the play. This is significant, given the historical moment of repression that the United States were going through and, also, the country's imperialist attitude internationally.

And the third one illustrates what we could say triggers the sequence of blocks. The fact that we are informed, and repeatedly reminded of, the number of blocks until the end in itself creates dramaturgical tension. That is, the sequence of blocks announced is what *must happen* in the play. If we were to use David Ball's terms again (1983)<sup>26</sup> regarding the

---

<sup>26</sup> Even though David Ball specifically addresses dramatic forms of writing, we quote him due to the didactic and direct way in which he isolates elements of drama, making it possible to apply to other



structure of a traditionally dramatic play, the clearest trigger to the audience would be Gutman's announcements, as narrator, of each block. And they all are within, we must reiterate, Don Quixote's dream. As wild as it is, events are still introduced and somewhat organized by the narrator. Note to Gutman's words in the prologue: "I must announce the beginning of the dream." That logic of necessity denotes the play's line of action in which the dream is inserted. What needs to happen to move the sequence of actions thus seems to be less so what happens between the characters and more so the *very structure of the play*, organized by Gutman. But the question remains, if he *must* announce whatever, whom would he be serving? Would it all be a burlesque show to the invisible Generalissimo who controls the place and with whom he communicates? Williams's writing is "oblique" (Paller, 2008, p. 157), as he himself defined it, when asked if he addresses social and political issues in his plays.<sup>27</sup>

In the 1948 one-act play, Quixote appears only in the last station and asks Kilroy to leave along with him towards the unknown, to which he agrees. As an allegory, his character appears symbolizing (in one sense) the spirit of freedom, without thematic motivation or concern with explanation of cause and effect. Don Quixote simply appears. In the 1953 full-length play, which was revised after the premiere (Murphy, 2014), Quixote appears in the prologue, coming from the audience, indicating a logic of action/consequence in terms of plot.<sup>28</sup> After all, it is about his dream being presented at the very beginning. Furthermore, Quixote states why he is there: "when I wake up from this sleep [...], I will choose one among its shadows to take along with me in place of Sancho" (Williams, 2008, p. 9). This is in line with Kazan's (2014, p. 774) letter to Williams, in the sense of developing "a sequence" which the audience would be able to follow – however chaotic the attitude which still prevails in the reception. But it is curious to note that he chose to organize the sequence with a minimum of logic to the audience. In a way, that slightly nods more to the dramatic genre than Williams seemed to desire when proposing plastic theater. Still, at least some level of order in chaos seems to be necessary.

---

forms as sources of identification of writing procedures. Cf. Ball (1983).

<sup>27</sup> This means that he did not intend to write directly all the time but rather "allude" to such issues. "If *Camino Real* purported to deliver a message, I would have had to be clearer, but it doesn't, and I don't think the people who find it confusing in its present form would like it any better if it were clarified," stated the author at the time tryouts were taking place (Devlin, 1986, p. 32).

<sup>28</sup> Parker (1996) documents that this moment was placed in at least two other points of the play in earlier drafts.

## Final block

Years later, in hindsight, both Kazan and Williams reflected on the choices made in *Camino Real*. The former said he infused the play with “too much realism” (Murphy, 1992) in the acting. The latter somewhat regretted that he did not dare more, classifying it as “striking but flawed” (Williams, 2006, p. 395) in his autobiography, and admitting that he could have made it “very, very beautiful”, had he not been prevented from it and discouraged. The actor who played Kilroy, Eli Wallach, testified in favor of this hypothesis, that the play took a toll in the expansion process and lost power due to aspects that were chosen to be expanded (Murphy, 1992).

Regardless of the opinions in hindsight, what we aim to point out in this article is a latent tension seen in the play’s dramaturgical fabric – one that reflects the historical moment of its production. As stated in the beginning and repeatedly during the article, this is important because it was when a big part of world geopolitics was engendered and that has consequences which affect us to this day. In that sense, there is arguably no more poignant image than Quixote and Kilroy exiting side by side at the end.

There is a will to move into the future. But not only an internal future related to fiction, which will be realized within it, but an external sense of movement produced by the effect of the play itself. “I was thinking of – going on – from here” Kilroy says at the end of the play to Quixote (Williams, 2008, p. 112). In 1970, the playwright introduced *Camino Real* as a play which “presented the dilemma of an individual caught in a fascist state and was an expression of his belief in the difficulties of romanticism in a predominantly cynical world” (Balakian, 1997, p. 72).

Fascist control is expressed in the play both in its theme, notably in the repressions and humiliations to which Kilroy is subjected, but also in its form: since the order of the sequence of seasons is dictated by the representative of the repressive state. Even though Quixote utters his last line with a poetic and idealistic tone: “the violets of the mountain have broken the rocks!,” (Williams, 2008a, p. 114) it is Gutman who in fact closes the play, addressing the audience: “the curtain line was spoken. Bring it down!” (Williams, 2008, p. 114). This, in the context of American imperialism spread during the decades that followed the play, on the one hand, and its legacy of colonization, on the other, reveals even deeper layers of historical contradiction. What can be seen as formalization in the

play thus is: a violent westward expansion in the nineteenth century, a violent expansion of power in the early twentieth century, a violent global expansion in the Cold War – as we said at the beginning, months after the premiere of the play, seventy years ago in 2023, the CIA conjured a coup d'état in Iran and the U.S. was already involved in the Korean War with similar objectives (Anderson, 2015). Maintaining this hegemony is a process which lasts to this very day. With this in mind, we recall Peter Szondi (2001, p. 25) when he says that “form is precipitated content.”

The fact that Quixote and Kilroy, now free, go out into the unknown at the end of the play has in fact an energizing idealistic and even utopian tone about what this freedom would be, far from repression. But it also contains a tone of the colonization process, just like their ancestors, whether Spanish or English, of “discovering a world” that was not known and that in the play is called Terra Incognita, just like in the maps of the sixteenth century. The play’s very name repeated constantly evokes the historical content of the road traveled on by the colonizers. There go the characters in search of freedom. Individual freedom, also, is at the heart of American ideology, forged in the 19th century in what became known as Manifest Destiny, a term coined by John O’Sullivan, which implied the glorious destiny of the United States, divinely appointed. To do so, they had to spread their political-economic ideals across the continent, and later, the whole world. As *Ten blocks...* closes, after the departure of the other two from the scene, there is a key moment to understand this contradiction. Sancho Panza staggers out of the Hotel. It is worth noting he is Quixote’s *servant*. The play ends with him obeying his master: “*Sí, Señor... Si Señor... Me voy, Señor – Me – voy...*” If Kilroy is his new partner, would he also be the Spanish knight’s servant? In between the fractures of the monuments erected in the names of great victors, or conquerors, history can read against the grain. That is the essence of the true *Camino Real*.

## References

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. Available on: <https://www.laweekly.com/statement-of-elia-kazan>. Accessed on: 20 July 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. Available on: <https://foreignpolicy.com/2013/08/19/cia-admits-it-was-behind-irans-coup>. Accessed on: 15 July 2023.

CALTA, Louis. Williams to take lower royalties. **New York Times**, 25 de dezembro de 1952. Available on: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1952/12/25/84382068.html?pageNumber=34>. Accessed on: 04 jul. 2023.

CIA admits 1953 Iranian coup it backed was undemocratic. **The Guardian**, 13 de outubro de 2023. Available on: <https://www.theguardian.com/us-news/2023/oct/13/cia-1953-iran-coup-undemocratic-argo>. Accessed on: 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. Available on: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15052013-093207/pt-br.php>. Accessed on: 10 Apr. 2021.

- JONES, David Richard. **Great directors at work**. Berkeley: University of California Press, 1986.
- 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.
- 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. Available on: <https://doi.org/10.1353/mdr.1996.0070>. Accessed on: 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. p. 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

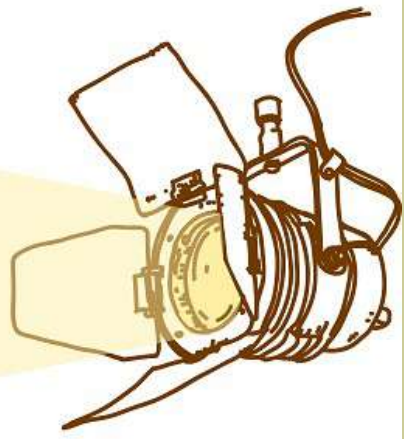
ZANIOLO, Bruno Gavranic. **On the waterfront**: o Método de interpretação realista como um campo de disputa em Hollywood durante o Macartismo. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Doi:10.11606/D.8.2021.tde-23062021-203103. Accessed on: 05 July 2023.

Translation submitted on: September 6<sup>th</sup>, 2024

Translation approved on: November 8<sup>th</sup>, 2024



# Dramaturgia em foco



Ensaaios  
Ensayos  
Essays



## A Rose for Tennessee Williams<sup>1</sup>

### Uma Rosa para Tennessee Williams

Mayumi Denise S. Ilari<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14219486

#### 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 here 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.

#### 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.

---

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2572>. Accessed on: November 17, 2024.

<sup>2</sup> PhD Professor at the Linguistic and Literary Studies in English Program (PPGELLI), Department of Modern Languages, University of São Paulo, Brazil. Professor Ilari teaches literatures in English, and researches contemporary dramaturgies, theatre history and criticism. E-mail: ilarimayumi@usp.br.

This essay reexamines, after several years, a former research on the dramaturgy of Thomas Lanier (or Tennessee) Williams (1911-1983), accomplished at State University of Campinas, with notes and updates based on the rereading/reassessment of certain updated and significant issues. It readdresses a period of immersion in this dramatist's work for a dissertation mentored by late and dearly remembered Professor Eric Mitchell Sabinson.

Before and around the year 2000, his courses at the Language Studies Institute were offered in the Translation Studies area. Professor Sabinson's subjects focusing on American theatre attracted a great number of students, who gathered for long discussions after the classes. A son of prominent press agent and former Broadway League executive director Harvey Sabinson (1924-2019), he would tell us students of his impressions and details of countless New York premieres he had had the opportunity to watch in his youth, including a few of Tennessee Williams's last plays. In these classes and discussion circles, Williams's characters would come up in the powerful reciting of lines remembered by heart, as we learned different meanings and translations of current slang and expressions, without which several subtle meanings would have passed unnoticed (such as typically southern jargons or very specific artistic or queer vocabulary, somewhat veiled at the time). The American history and ways of life at the time the plays were written and staged were always emphasized in his analyses, and he would frequently lend us generous volumes of his own books. That is how I ended up reading dozens of Tennessee Williams's plays, following his precious suggestions and mentoring, up to the point we decided on the theme for my master's dissertation research. Although we did partially disagree on the interpretation of certain aspects of American ideology, we ended up choosing five works (or their re-creations) by Williams, written in four different decades and moments of his career, as we shall further examine.

Tennessee Williams's writings throughout his life amount to a vast work, and in his multiple dramatic work one finds almost 'another' author, to a certain extent unknown to the general reader. In his research on Williams's late plays, in *Neither mad nor repressed: the countercultural confrontation between women and mainstream culture in Tennessee Williams's late plays*,<sup>3</sup> Luis Márcio Arnaut (2022, Apêndices) presents a precious and updated inventory of the author's cataloged plays, including his non-canonical or generally

---

<sup>3</sup> Original title in Portuguese: *Nem loucas, nem reprimidas, o confronto contracultural da mulher com o mainstream nas late plays de Tennessee Williams*.

unknown ones (by and large and also in Brazil); and emphasizes the importance of the study of the author's vast material, which should include the plays that stand outside the narrow period of the author's prolific writings that include only his most famous and commercial pieces, according to Thomas Keith (in Arnaut, 2022, flap).

The present comeback to Williams's works, decades later, as well as a return to their most significant traits and characteristics, intends to reexamine the prevalence of certain formal and historic assumptions, considering as well the great amount of research on the author's dramaturgy that was nimbly produced in the last years at University of São Paulo. Beyond the academic research on short plays by Williams, which till further notice we believe to have started in Brazil, in 2000, several other short and long plays by the author have been object of interest to multiple academic theses and dissertations in the Modern Languages/English department of our university, one more reason to return to the aforementioned work, in this volume specially dedicated to Tennessee Williams.

Acclaimed by critics as one of the three major twentieth-century American postwar playwrights, along with Eugene O'Neill e Arthur Miller, Tennessee Williams achieved major success for fifteen continued years. He left dozens of plays, some of which still unpublished, as well as novels, poems, short stories and screenplays – being movie screens an important medium for the wider dissemination of his dramaturgy. Williams's is a theatre of emotions, of instinct and its violence, a theatre of sexuality, loneliness, marginality and loss, to a certain extent a confessional drama, surrounded by deep tensions and poetry. His characters come essentially from the American South, the author's childhood South, full of past reminiscences, simultaneously violent and poetic, puritan and full of prejudice, aristocratic and decadent. Dealing with the individual's nonconformity to a certain way of life and certain socially normalized behaviors, Williams's drama focuses on man's isolation in a corrupted society and his struggle to maintain individuality in a collective structure ruled by mass values; in that sense, his drama frequently unveiled the inaptitude of the most fragile ones to conform to the demands of a materialist, hypocritical and profit-oriented world, full of prejudice and indifferent to the grief of others. His drama frequently staged maladapted characters living on the sidelines of society's merciless and selfish reality. If he was at times scorned as a lurid playwright seeking nothing else but to scandalize his audiences by means of morbid melodramas filled with violence, sex and frustrations, he was on the other hand

vastly acclaimed as a great playwright, one whose poetic intensity managed to reproduce on stage characters and situations of intense realism.

Tennessee Williams's dramaturgy, consistently staged on Broadway, was translated to several languages and his plays were staged in various European countries,<sup>4</sup> as well as in Brazil, particularly in the 1950s and 1960s.<sup>5</sup> Our national cinema exhibited several screen adaptations of his dramaturgy, which intensified in the fifties. Beyond the significant national stage productions, Hollywood's influence in the forties and fifties was very powerful, especially in the rising metropolises attuned to the 'American way' and unaware of peripheral or Third World relations. Since World War I, when countries such as France, Germany and Britain had to forcibly halt film productions, Hollywood took over Latin America's film market, amounting to 95 percent of all exhibited movies. Regardless of how one may judge imperialist or commercial aspects of such influence, the impact of its signs in the new and developing national ways of life, as well as in the new aesthetic expectations for Brazil's cultural history was undeniable. American patterns spread in the mass media made up a cycle made of the film, its poster (which not only advertised the movie, but also generated great expectation and curiosity), general or specialized magazines and literature which boosted the phenomenon, the movie songs heard through the radio, photo albums and collections, ads bearing images of the movie stars, etc. (Meneguello, 1996, p. 12).

James Baldwin has once famously stated that every writer tells one single story.<sup>6</sup> In that sense, one can point out that Tennessee Williams's writing is to a great extent self-referential, not only in the sense of summoning events namely inspired on his personal life (some of which, as a matter of fact, were 'psychologically interpreted' to exhaustion, including non-authorized biographies and gossips mixing what would be later known as 'cult celebrity' with more or less fantastic or analytical inspections of his daring, 'atypical' private life). Throughout his vast dramaturgy and multiple revised or rewritten works (including poems, short stories, screenplays and plays launched through decades),

---

<sup>4</sup> Among several others, at the Royal Court Theatre, the Comedy Theatre and the Arts Theatre in London. In Paris, at the Antoine, the Théâtre des Champs-Élysées, Grammont, and at Théâtre de l'Oeuvre.

<sup>5</sup> Upon this matter, we quote the 2021 dissertation of David Medeiros Neves (*Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 to 1964)*, School of Communications and Arts) that reports in updated detail and analyses the critical reception of Williams's plays in Brazil between 1948 and 1964.

<sup>6</sup> "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."

recurring characters, themes and forms return from time to time, narrowing or enlarging meanings and interpretations, in notorious reverberations.

As is also common in Nelson Rodrigues's dramaturgy, 'the same' characters somehow continually return along the playwright's path, bearing either the same or different names along with their founding characteristics: hence return, in Williams's plays, typically drifting or marginal characters, set in hopeless scenarios and decadent suburbs in the thirties, or else in the novel capitalist forms rapidly spreading in the rising and prosperous America of the late 1940s and 1950s, following World War II. Hence fragile, ambitious or delicate youngsters either surrendered to a prig, pedantic and hypocrite southern tradition or to a new world, brutally desirous of profit and contrary to any tradition, nostalgia or sensitivity; hence his unmistakable solitary, aging matrons and spinsters, referred to as "little birdlike women without any nest,"<sup>7</sup> who, plunged in seclusion, hatred, alienation, reminiscence, whether helpless or lost in appearances, or else anxious and eager for any control whatsoever, return in search of wealthy or illustrative male saviors. Hence his protagonists, way too human, whether maladjusted or enthusiasts of a vigorous 'new America,' either in the condition of material scarcity or at the height of the celebrated and much desired success of the 'American dream,' question, in different plays and decades, their individual position in an inhospitable and hostile world.

After the reading of Williams's plays, as aforementioned, the following works were selected for our research:

- Theatre plays: *27 wagons full of cotton* (1946), *The unsatisfactory supper* or *The long stay cut short* (1946) e *Tiger Tail* (1976);
- Screenplay: *Baby Doll* (1955);
- Short story: "Twenty-seven wagons full of cotton" (1936).

These texts (a short story, three plays and the screenplay on which a film was based) bring diverse, consolidated or embryonic versions of the characters and themes that repeat or modify themselves throughout the writings of Tennessee Williams. Our

---

<sup>7</sup> In scene 2 of *The glass menagerie* there is a remarkable excerpt that is frequently quoted: in its scene, Amanda, a lady with no husband who is desperately eager to marry her daughter, defines the situation of the spinsters, who lack a providing male, as birds without any nest, doomed to humiliation and homelessness: "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?"



hypothesis was to reveal transformations in the author's plays, as associated with socio-historic transformations that simultaneously took place in the United States. By comparing the different works, we tried to figure by which means issues such as social marginalization, power, gender, wealth, prejudice in diverse stances, women's social role within family and tradition, among similar others, changed in Williams's drama throughout the decades, artistically materialized in different versions of a same plot, across the 1930s-40s, 1950s and 1970s, in agreement with their respective (re)creations. In that sense, the short story "Twenty-seven wagons full of cotton" and the play *27 wagons full of cotton* are set in the midst of the Great Depression; the *Baby Doll* movie is subsequent to the culmination of McCarthyism, screened in the moment of ascent of a new American middle class, and within a golden period of Hollywood productions; and *Tiger Tail* is written in the mid-seventies, later than the period of rebelliousness and questionings that were momentous in the 1960s decade.

Assuming that art and culture are expressions of social phenomena (Hauser, 1982, p. 7), or that what is transformed in men's real and social life is what determines transformations both in philosophic and artistic representations, this study readdresses and verifies the ways through which Williams's adaptations and changes on a same story, in various times in history, reflect social changes that took place in such periods. Starting from the initial works (or the so-called *early plays*, written between 1930 and 1945, roughly), going through the successful 'main' or *major plays* (written between 1945-1960) and arriving at the so-called *late plays*, ulterior to 1960), we try to verify what issues effectively remain (and do not) behind narratives of success and suggested formal-thematic achievements, beyond the mainstream criticism that usually privileges the plays from the times of greatest commercial success.

We start with the short story "Twenty-seven wagons full of cotton" (1936) and with the one-act play *The unsatisfactory supper* or *The long stay cut short* (published in 1946),<sup>8</sup> that introduce both the characters' initial features and key elements present in the play *27 wagons full of cotton*, also published in 1946. As others from his early plays, these works are situated in the mood of the 1930s and of the Great Depression, in its sense of desolation and in the lack of perspectives in the characters' fates, especially the female ones. In the

---

<sup>8</sup> The quoted edition (Williams, 1990) is the play version *The unsatisfactory supper* or *The long stay cut short*, copyrighted in 1946, as informed on page 297. In this essay, it is from now on referred to as *The unsatisfactory supper*. In 1948, the play (possibly this same version) was also published in Williams's *American blues* collection.

1946 long play, particularly, the characters' socio-economic situation and context loom on the horizon, in the economic dispute between the existing southern power and an Italian foreigner who tried to settle professionally in Roosevelt's New Deal times.

*Baby Doll* (1955), by its turn, is the screenplay based on the stage play *27 wagons*. Here one can observe to which extent the characters and their interrelationships changed, in little more than a decade. As suggested by the title, instead of the economic fight for the ginned cotton (as in *27 wagons full of cotton*), what is at dispute now is Meighan's wife, Miss Baby Doll, designated in the title. The title change is not accidental. In a period when the movie industry introduced 'nymphet starlets' such as Marilyn Monroe and Brigitte Bardot, who merged extreme amounts of innocence and eroticism (Bardot starred at seventeen in the Cannes 1954 Festival; in 1955, Marilyn played a provincial, innocent and young curvy girl in *The seven year itch*), Meighan's wife character – previously a fat, indolent and somewhat stupid lady in *27 wagons* – turns into a voluptuous nineteen-year-old virgin in the 1956 film. Childish and provocative, she now bargains her virginity between a rude and bankrupt older husband and a young, attractive and bold foreigner. In the movie industry of the 'accessible' or advertised American Dream of the affluent 1950s, the prejudice against foreigners gave way to desire, a somewhat exotic one, mixed with a subtle criticism of the objectified or socially discarded female characters, in a same patriarchal and decadent world, a white and broke one, in which new and aggressive exchange relations and new "capital" revolved.

The 1936 short story "Twenty-seven wagons full of cotton," which ridiculed southern family relations using some black humor, originated, a decade later, an homonymous one-act-play centered on the exchange relations between a broke southerner and a foreigner bringing 'progress' to the local commercial exchanges. In its later version, in the movie *Baby Doll*, the female protagonist would turn into an asset in their commercial transaction and dispute, exciting and scandalizing audiences in a booming and optimistic 1950s America.

The one-act-play *The unsatisfactory supper* (or *The long-stay cut short*), by its turn, focuses not on the Meighan housewife (whether in the earlier grotesque version or in the new nymphet one), but on the character of aunt Rose, who becomes part of the cast both in the 1955 film and in the play *Tiger Tail* (1976), itself inspired in the film. Born in this one-act-plot from Williams's early plays, aunt Rose enrolls the gallery of typically

marginalized or humiliated characters from the one-act plays set in the Great Depression, among the playwright's initial plays. As Fulvio Torres Flores proposes (2013), in his fine research on *American blues* (a collection of short stories written in the 1930s and 1940s), the life conditions of the working class and of those excluded from work production, vital to understand Williams's work in this period, were a fundamental matter in his early plays. It is also in this direction that Iná Camargo Costa (2001, p. 129) interprets such plays, "marked with the stamp 'social issues and radicalism'" (our highlight), and frequently relegated by critics to the group of 'surpassed' theatrical experiments of the thirties - since (as many typical early plays), did not belong in the 'successful' period of the 'greater' or 'major' plays. This collection, awarded by the Group Theatre in 1939, as well as the collection *27 wagons full of cotton and other plays* (1945), a collection of plays written in the 1930s-1940s, bear rudiments of the original material of epic nature of Williams's theatre, as spotted by Iná Costa; partially introducing reasons for the "difficulties, mental as well, of a type of southern mythomaniac that he knew so well" (Costa, 2001, p. 135), such characters peopled much of his work, although in his better known plays such difficulties may seem to be caused by essentially individual motivations.

Two decades later than the 'immoral' *Baby Doll*, the 1976 play *Tiger Tail* resumes the screenplay's plot, in a much more violent, sour and rude tone. Belonging to the group of the so called late plays, *Tiger Tail* deals in a different way with the original plot elements. Its title now refers to the location where the story takes place, instead of addressing the men's commercial transaction or the desirable female screen character.

This essay focuses mainly on the works published between 1936 and 1946, and on his female character to whom our title is dedicated: namely, aunt Rose.

## **Of men and roses: feminine roles in Tennessee Williams**

### *The grotesque 1936 short story*

The short story "Twenty-seven wagons full of cotton," that originated all the works examined in this essay, takes place in the state of Arkansas, bearing three characters: Jake Meighan, introduced early in the narrative, and Silva Vicarro and Mrs. Jake Meighan, who participate more actively in the plot. Vicarro is the manager of the

Syndicate Plantation, a small cotton gin recently set in the region. It is implicit from the beginning of the plot that Meighan sets the Syndicate Plantation's rival and better equipped cotton gin on fire. The plot is altogether bizarre, comic, sadistic and somewhat scandalous, considering the epoch's moral patterns. Nonetheless, the comic tone prevails, intertwined with extremely grotesque scenes. The mixture of comic and grotesque features is noticed in the very description of the contrasting characters: Mrs. Meighan is described as a big and terribly fat woman, with "mountains of sweating flesh" (Williams, 1994, p. 46), while the Syndicate Plantation manager is portrayed as a small and dark-skinned man, fascinated by the woman's enormity, that almost doubles his size. At the Meighans' porch, on the day following the arson, both interact while Jake gins the cotton brought by the rival. Vicarro, obsessed with the idea of having sexual relations with the enormous woman, whips her legs from time to time, presumably chasing off the flies. The woman, too lazy in the awfully hot day, sweats continuously after swallowing a whole box of cokes, half sleeping while hearing his advances, accumulating thick saliva in her half-open mouth. Vicarro, after a great effort, manages to push her into the house. He holds the whip while she, suddenly fearful, starts sobbing but ends up entering the place.

Described as lazy, stupid, excessively fat, clumsy and surrounded by flies (which she was too lazy to chase off, but whose crawling on the hairy legs pleased her), the original Mrs. Meighan was somewhat bizarre, incapable of generating any compassion. Her whimsical match with Vicarro, a foreign and proportionally minuscule man holding a whip by means of which trying to force a huge, flabby and almost animalesque woman into a weird adultery, fits Wolfgang Kayser's definition of grotesque: of an alienated universe, revealing simultaneously the estranged and the sinister (Kayser, 1986, p. 159), in a sort of grotesque game resulting from an absurd, strange, repugnant situation.

### ***The 1946 collection: the one-act plays of the humiliated***

The homonymous play *27 wagons full of cotton* was categorized by Williams as a "Mississippi Delta comedy." Resuming some of the short story's estranged and playful spirit, the play had a much more serious and pessimistic tone, and the grotesque tone was replaced by grief. As in other one-act plays of this period, his suffering characters resumed a sort of realism very typical of the 1930s. In fact, after the economic crash of 1929, the

country was filled with millions of jobless people, looking for food or livelihood, and many young writers became bitter or gloomy at the rise of fascism and before scenes of misery and injustice. Harold Clurman, one of the founders of the Group Theatre, stated that a good play should deal with challenges of its own time, addressing “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). This was an important period for the formation of left-wing groups of workers such as the Prolet-Bühne or the Worker’s Laboratory Theatre (associated to the Workers International), that encouraged the working men to use theatre as support for their disputes (Carlson, 1997). According to John Gassner (1980), in the 1930s, the young writers seeking explanations for the widespread misfortunes accepted the Marxist explanation that capitalism was about to die. In search for some sign of hope, they readily believed in the prediction of a better society rising above the agonistic present:

[they] dreamed of a world of collective effort undominated by the predatory and anarchic race for profits to which they attributed not only the sorry economic state of affairs but war, hatred, and the frustration of personality. Looking abroad, they saw a new nation arising in Russia, and despite the head-shaking and documentation of some disillusioned reporters the Soviets looked like the Promised Land to a number of the new and a few of the older playwrights. And out of these diagnoses and prognoses arose a new stimulus. The immediate battle between capital and labor, the coming struggle for power between the two classes, and the faith in the imminence of a new order made heady wine for the young men and women who organized new theatre units and wrote for them (Gassner, 1954, p. 761).

In *Tennessee Williams, master of US modern theatre*,<sup>9</sup> Luís Márcio Arnaut (2023, p. 97) also notices the presence of “social movements and political trends seeking social, racial and economic equality, concerning the great contrasts in American society.” It is important to study Williams’s early plays considering the more politicized theatrical context throughout this decade. His initial plays, bitter and gloomy, were centered on themes concerning the individual, focusing on characters isolated within a superstructure that was only indirectly criticized – for this reason, perhaps, his work in the period was interpreted as having “no social content.”<sup>10</sup> Williams’s early works, bearing decrepit,

<sup>9</sup> Original title in Portuguese: *Tennessee Williams, o mestre do teatro moderno nos EUA*.

<sup>10</sup> In “The past, the present and the perhaps,” preface to *Orpheus descending*, Williams himself mentions that in the thirties, in Chicago, his work was not accepted by the W.P.A. Writers’ Project since it allegedly had

ignorant or neglected characters, most of them devoid of perspectives or future, indirectly pointed to nonconformity towards a decadent, greedy and socially excluding society.<sup>11</sup>

Written in such context, the play *27 wagons full of cotton* is composed by an act divided in three scenes, and again bears the couple (Flora and Jake) Meighan and the foreigner Silva Vicarro, manager of the same Syndicate Plantation. The characters become more complex, though, while several of their actions are now more cynical or intelligible, and the sensation of alienation and bizarreness from the short story are diminished.

Jake Meighan, a cotton-gin owner in a small property near Blue Mountain, Mississippi, is a large and fat man, relatively old (sixty), “with arms like hams covered with a fuzz of fine blond hair” (Williams, 1990, p. 13). Silva Vicarro is a small guy, dark and sturdy, with Latin traits and personality. Born in New Orleans, of Italian descent, he is a recent newcomer and manager of the Syndicate Plantation that was ruining old locals such as Jake Meighan. Latin, small and ‘dark,’ the outsider who is locally settling and disputing work with the ‘American’ residents wears a Catholic medal on the neck, and bears a whip which he snaps on the floor from time to time.

Written at some point between 1936 and the copyright publication date (1946), it is clear that the action in the play *27 wagons full of cotton* takes place supposedly in 1933, when President Roosevelt took office and delivered the speech on the good-neighborhood policy mentioned in some of the play’s lines. Amidst the economic crisis, when new policies were established with the New Deal, Williams focused on the disputes between a new cotton ginning enterprise – symbolized by a slim and dark Latin character who is sabotaged – and the preexistent local power in a southern town, personified by a white, large and dishonest old Meighan. Forced to stand the cynicism of Meighan, who cannot hide his excitement for getting hold of such amount of work in meager times, Vicarro finds out about the arson and Meighan’s culpability – through his own wife, the somewhat stupid Mrs. Meighan, who had been strictly instructed not to say her husband had left the house on the day the Syndicate plantation burned down. Aware of the truth, Vicarro plots revenge using Meighan’s fat and idiotic wife, whom he will whip and rape, as suggested

---

no ‘social content’ or ‘protest.’

<sup>11</sup> Concerning Williams’s ideological stance, critic Charles S. Watson characterized him as: “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 - Zzzzp! Money - Zzzzp! Power!” Because Jim’s dream – like Willy Loman’s in *Death of a Salesman* – is business success, the anti-capitalist Agrarian Williams can only recoil with scorn (Watson, 1997, p. 178).



by her ravaged appearance in the following scene, in torn clothes and covered with bruises. After the husband's ambiguous suggestion of the wife entertaining the foreigner, quoting Roosevelt's good-neighborhood policy, the foreigner concludes that this world "is built on a principle of tit for tat" (Williams, 1990, p. 22), and takes advantage of the 'kindness exchanges'. An object of revenge from the foreigner and object of the husband's corruption, and of the scorn of both, the childish Flora Meighan passively pays the price of the masculine commercial trade, in times of scarcity and competition.

### *Baby Doll*

While in the 1930s American theatre produced realist documentaries and plays of social protest by authors such as Clifford Odets, post-war audiences applauded productions aiming at different directions. The 1940s American theatre, tells us Martin Gottfried (1970, p. 336-337), was typically naturalistic in style and literary in form, based on plot and realism, and its plays were produced based on the playwright's text and the director's fidelity to it. Such were the initial stagings of Williams, Miller and Inge, as were the preceding ones based on the plays of the 1930s playwrights (Kingsley, Hellman, Rice, Anderson, Odets, Sherwood, Howard, etc.). However, once the Great Depression problems diminished after the advent of World War 2, the pre-war idealism became outdated, while the adjustment of the US economy to obvious social necessities put it to a halt. Still according to Gottfried, Arthur Miller's *Death of a salesman* was the last of the anti-capitalist plays, putting an end to an era; and all the while, he continues, it was more concerned with private tragedies of the American capitalism than with its economic problems.

It is usual for critics to attribute to the 'major works' of Williams the withdrawal from the semi-fantasy and romantic poetry of his early writings, as well as from left-wing ideals. His artistic originality had been accepted by the establishment, and according to Martin Gottfried (1970, p. 354-356), Williams adhered to the world of material success, lending it the grace of his writing, along with his vigorous style and technique.

*Baby Doll's* screenplay was written and its movie produced in this period recalled by Gottfried. In 1955, having a successful and well-established career both in theatre and in Hollywood, Williams merged the one-act plays *27 wagons full of cotton* and *The*

*unsatisfactory supper* into the screenplay of *Baby Doll* (translated in Brazil as *Boneca de carne*, something like 'Flesh doll'). At the time, described by *Time* magazine as "just possibly the dirtiest American-made motion picture that has ever been legally exhibited,"<sup>12</sup> it was directed by Elia Kazan, and enacted by Carroll Baker, Eli Wallach, Karl Malden and Mildred Dummock, among others.<sup>13</sup> Organized in 115 shots, it had fourteen characters now. Beyond the four major characters – aunt Rose (who had the name preserved), the foreigner Silva Vacarro and the couple Baby Doll and Archie Lee Meighan (whose names were altered or hybridized with names of the previous works) – *Baby Doll* introduced a pack of new and secondary characters, representing the background and local community of Tiger Tail.

Shot in 1956, *Baby Doll* was a screenplay written for commercial means, a response to the 'imperatives of time,' as well as several other productions of the time, as noted by Gottfried. The production combined visceral elements of Williams's theatre with film industry formulae meant to achieve an 'easy' popularity. On the other hand, one can find in it elements of social criticism that contribute in representing manifestations of racism and xenophobia: a group of impoverished white men (including Archie Lee), economically threatened by a small and just established foreign corporation, managed by a descendant of foreigners, wrathfully referred to as *the foreign wop*. Williams, himself an early victim of prejudice in the South, concerning his sexual orientation, frequently spoke against all forms of prejudice – in the very preface to *A streetcar named Desire*, he expressed his wish that the play would not be staged in states that advocated for racial discrimination.

In "The cultural imagination of Tennessee Williams," critic Charles S. Watson (1997) divides Williams's career in two stages; in the first of them, albeit criticizing it, he turned nostalgically to the old South; in the second one, he dedicated the plays to condemning racial injustice in his home land, censuring the South and his fellow countrymen with a much greater vehemence. This second stage was initiated with the plays written in the 1950s, in a period when the racial conflicts in the South were extremely violent and brutal:

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

---

<sup>12</sup> Williams (1991), Introductory text in the back cover of the book.

<sup>13</sup> Though deemed immoral, the film *Baby Doll*, whose publicity occupied a whole Manhattan block, was a great hit, awarded by the British Academy Awards with the 'outstanding new actor' prize (Wallach), and with the Globe prize for best director (Kazan), besides the nominations for three other prizes by the British Academy, and four Oscar nominations, among them best adapted screenplay, which Williams lost for the authors of *Around the world in 80 days*, James Poe, John Farrow e S. J. Perelman.

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 occurred in 1955, the most notorious of which was the murder of Emmett 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).

Condemning the lack of democracy by questioning the freedom of action of a small foreign corporation in a provincial town in the South, *Baby Doll* touches on the region's most obvious form of racism, the prejudice against African-Americans, but does not focus on it; he rather addresses the prejudice against Catholic foreigners, more specifically Italians, by this same community. The social role of oppression played by the whites in defense of their established 'rights' is evident in the following scene, when Archie Lee almost names explicitly the sordid and racist organization embedded in the South, 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).

Though Archie Lee does not call his Klan-like companion, they can be seen in other scenes of the screenplay. When, upon arriving, Vacarro gazes at the surrounding men, he notices their hostility: "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).

Furthermore, when Vacarro defies the marshal, affirming that the initials of the arsonist were printed in the gallon found at the fire, the group manifests solidarity towards the crime - Rocky, Vacarro's employee holding the proof of the crime, is beaten in

the restroom, and the proof is confiscated. The police chooses not to interfere, sustaining the version of an accidental fire, and the marshal warns Vacarro to watch out – being a foreigner, he was not welcome:

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 is harassed and economically wronged by the local and racist community, though this is not the plot's main point. We thus observe that although Williams's 'move towards the right' in the most successful phase of his career, his social criticism is still there. If in *27 wagons full of cotton* the minuscule foreigner was impotent before Jake Meighan and took revenge by beating and raping his wife, in *Baby Doll* there is no intent on revenge. Vacarro, now turned into a good guy, seeks justice, and therefore scares Archie Lee Meighan's wife, to the point she speaks out and signs a paper testifying the husband's crime of arson. In possession of such document, the foreigner can officially claim justice towards Meighan, or at least hope for it. Beyond a greater possibility of democracy and legal action, some typical Manichaeism is also established. In 1950s Hollywood, the Italian character, previously just as brutal as Meighan, becomes a more humanized and just man, one who is gentle to the old aunt Rose. Moreover, a well-mannered gentleman, even if holding a whip. Archie Lee, by opposition, is still the ignorant and brute 'old man' of the 1930s play; he is a greasy sixty year old who is introduced to the audience trying to make a hole on the wall to spy on his maiden wife; crouched on the floor, unshaved, sweating on his pajamas, he starkly contrasts with the girl who sleeps innocently in a crib, and who was traded to him over a money debt. Too old for the spouse who is now nineteen, he has as rival a "handsome, cocky young Italian" (Williams, 1991, p. 137)<sup>14</sup> who, though 'dark' and small, was clean and tidy.

As Maggie from *Cat on a hot tin roof*, the young wife Baby Doll integrates a new gallery of Williams's female characters – no longer the pathetic, dazzled or neglected characters of the early plays, but 'strong' women searching their place in a competitive, capitalist world. According to Edgar Morin, Hollywood, menaced by television productions after 1948, for some years found salvation in the wide screen and in the

---

<sup>14</sup> Character's description in *Tiger Tail* (inspired on the screenplay of *Baby Doll*), that perfectly fits the screen character casted for *Baby Doll*.

launching of superstars such as Marilyn Monroe. Writing to Warner Brothers at this point, Williams set aside the old and mistreated Flora Meighan, making room for a starlet whose appeal was in conformity with the aesthetic ideals of the 1950s Hollywood movies: stupid and large Flora, the character who is spanked and raped in *27 wagons full of cotton*, gave way to a young and attractive nymphet named Baby Doll, a childish and virginal character played by young Carroll Baker. Such new synthesis between good and evil, as Morin pointed out (1989), now inscribed the star in a great and profane chain, led by an erotic energy now freed and spread on the screen, culminating on the screened images of the nymphets of mid-twentieth-century: “The new stars are entirely eroticized, while the previous virgins and avengers were as pure as the Virgin Mary or Lohengrin, and the vamp and evil ones carried the bestial and destructive appeals of sexuality. [...] The redemption of eroticism plays a fundamental role: the rebirth of the star system is characterized by the ‘mammary rebirth’: the ‘Bardotism’ deepens the cleavages and reveals the stereoscopic charms of Gina, Sophia and Martine. The movies multiply the stars’ strip-teases and baths, their dressing and undressing, and so on. A new wave of naughty innocence takes the nymphet to the first plan: Audrey Hepburn, Leslie Caron, Françoise Arnoul, Marina Vlady, Brigitte Bardot” (Morin, 1989, p. 16-17).

### *A rose, an indigestible supper*

Aunt Rose, the old and fragile relative created in the one-act play *The unsatisfactory supper*, along with the neglected characters of the 1930s, reappears in the 1950s movie as Baby Doll’s aunt. A minor character in the new plot, she has two main functions: to help in the protagonists’ characterizations and to trigger laughter, in order to outweigh gloomier parts of the plot. Not relevant for the main actions, the adjuvant is kicked out by Meighan and welcomed by a righteous Silva Vacarro; somewhat ridiculous, she enacts on stage with a chicken and steals chocolate from the sickly at the hospital, triggering laughter on the young couple.

But we now return to the aunt Rose from *The unsatisfactory supper*, from Williams’s initial phase. It is her we conclude this essay with. In this one-act play also set in the American South (Blue Mountain, Mississippi), one finds long stage directions, along descriptions of speechless actions. The sets are meaningful, and help shape the bleak tone

of the scenes that take place around the faded gray house, where skies announce storms and the wind whines like a cat. Next to the porch, there is a giant rose bush, whose beauty seems somehow sinister, and the sun is setting while a “Prokofiev-like” music is heard through the air (Williams, 1990, p. 299).

The plot is extremely simple: Archie Lee Bowman, a gross man who sucks at his finger, is mad at the supper cooked by his wife’s aunt. The old lady had forgotten to light up the stove and the food ended up half-cooked. The wife, Baby Doll Bowman, a large and idle woman whose magnitude is not benign and “whose stupidity is not comfortable” (Williams, 1990, p. 299), agrees with her husband, complaining of the ‘ownership’ of the kitchen by the aunt, and of the fact he would not get her a Negro woman to do the cooking. They agree the best would be to get rid of the old lady, who had been already expelled by other relatives. Deteriorated human relations – this time, family relations – related to money are thus focused. No longer able to cook, the old maiden had no further utility in the house, so should be passed on as quickly as possible, before getting sick and costly. The dialogues are harsh, straight to the point:

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).

For as long as one can remember, female inequality was intertwined in our social fabric, as part of a life process which defended itself from change. Political, economic and social institutions, especially in the portrayed period, were marked by acute divisions in sexual roles. The qualities necessary to succeed in the female world were directly opposite to those in the masculine world. In a society which assumed that men and women occupy different spheres and have different qualities, most women accepted the roles of wives



and mothers: more than 75% of the women who responded to the 1936 Gallup survey condemned female work. No major demonstration questioned the legal restrictions of women's rights in the 1930s due to the Great Depression. If enslaved, as said the feminists, it was a well-accepted slavery, reinforced by the whole social process.

In such a scenario of the 1930s feminine universe in the US, characters like aunt Rose (as well as Baby Doll and Flora Meighan) represent women who were economically dependent, dedicated to the domestic-family life. "Roses of the home," as then suggested a popular novel. Oppressed by the practical world led by money, they subjected themselves to all sorts of abuse. When questioning about the prostitution she is being subjected to, the housewife Flora is called lazy and useless by her husband; and the elderly aunt Rose is expelled when no longer fit to cook for the nephews (and no longer useful for saving the costs of a Negro woman), in exchange for food and a roof. By criticizing the hypocrisy of the family relations concerning women, Tennessee Williams, beyond portraying the oppressions these women were subjected to, questioned their sexual repression – figured, in *27 wagons*, in the long veiled dialogue between Flora and Jake Meighan about the sexual intercourse fully acknowledged by the complicit husband.

If Meighan's wife 'rebels' in the 1955 film (confronts her husband, flirts with the foreigner and has sexual interest, menaces to leave the husband), in contrast with Flora, who passively accepted abuse, she only does so to the point of seeking support from a new protecting male figure, attuned with the prospects of romance and a happy ending in the Hollywood fashion. As the typical *baby doll* or rising Hollywood nymphet of the times, she trades the old and broke husband by the young foreigner, holding onto the sexual assets of a new female role, in a world just as old and alienated, albeit perhaps more hopeful.

In such a world, the most interesting and consequent character of all aforementioned plots is certainly the aunt Rose from *The unsatisfactory supper*, the one created by Williams in the 1930s. Owning a poetic and tragic, pungent, lyricism, this frail character refuses the imposition of humiliation, neglect and resignation to which she is subjected, though having no choices due to her gender and economic and familial situation. Upon being informed by Meighan of her summary dumping on the next morning, she refuses to enter the house, as the tempest approaches:

[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).

It has already been said that modern theatre often times waved the flag of disillusion, and that several art works from the first half of the twentieth century were but ruins of a wrecked society. According to John Gassner (1980), grief, related to social or psychological analysis, was often present on the modern stage. Nonetheless, a great part of this theatre presented a satirical protest against society's dehumanization in the industrial age of mass production, along with its relativist morality, absence of social reform and gender inequality, among many other concerns.

We may state that Tennessee Williams's great art remains by the poetry of this fragile lady, forever exposed to the turmoil of real life, that would drag her along in the end. Within the whining of the wind, the stage goes dark, and the roses are carried from her hands. Before a darkened and troubled sky, forever tossed towards the bush of roses, aunt Rose offers us the contradictions and the strange strength of her (im)permanence, in the pungent lyricism of the great playwright that was Tennessee Williams.

## Works cited

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.
- GASSNER, John. **Masters of the Drama**. New York, Dover Publications, 1954.
- GOTTFRIED, Martin. **A theater divided. The postwar American stage**. Boston Little, Brown, 1969.
- 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.

Translation submitted on: September 30<sup>th</sup>, 2024

Translation approved on: November 26<sup>th</sup>, 2024



## O que estranho significava para Williams<sup>1</sup>

### What weird meant to Williams

David Kaplan<sup>2</sup>

David Medeiros Neves (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14289001

#### 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.

#### 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.

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2569>. Acesso em: 17 nov. 2024.

<sup>2</sup> David Kaplan é o autor de *Tennessee Williams in Provincetown* (2006) e *Tenn years* (2015), uma coleção de ensaios sobre Williams nos palcos. Ele é o editor de *Tenn at one hundred* (2011), coleção de ensaios sobre a reputação de Williams publicada no ano de seu centenário de nascimento. Curador/cofundador (em 2006) do Festival Teatral de Tennessee Williams em Provincetown, ele dirigiu produções de Williams ao redor do mundo, incluindo *Suddenly last summer* na Rússia (1993), *The eccentricities of a nightingale* em Hong Kong (2003), *Ten blocks on the Camino Real* no Uruguai (2012) e Gana (2016) — e em todo os Estados Unidos desde 1973. E-mail: [dkdirectly@gmail.com](mailto:dkdirectly@gmail.com).

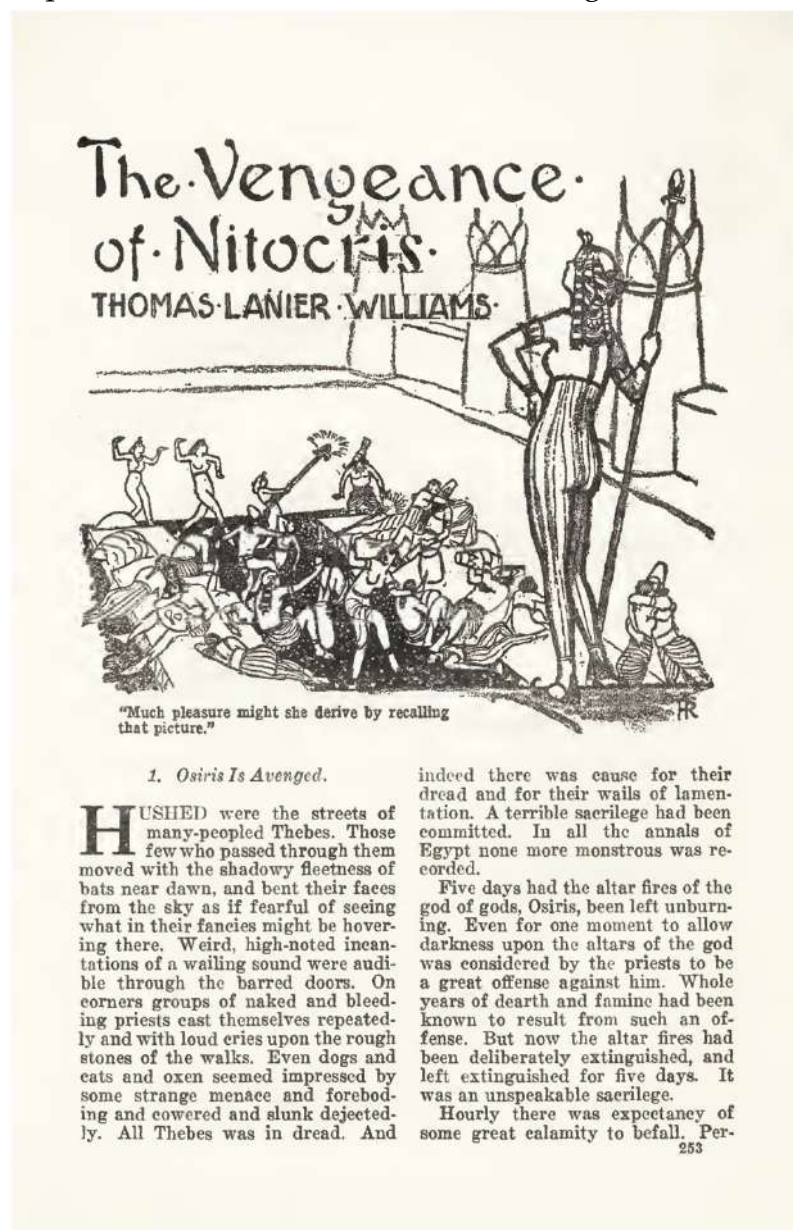
<sup>3</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: [coisasinumeras@yahoo.com.br](mailto:coisasinumeras@yahoo.com.br).



Agosto de 1928 – Revista *Weird Tales* – “A vingança de Nitócris” [“The vengeance of Nitocris”]:

Silenciosas estavam as ruas da populosa Tebas. Aqueles poucos que as atravessavam moviam-se com a rapidez sombria de morcegos ao amanhecer, e inclinavam seus rostos para longe do céu como se temessem ver o que em suas fantasias pudesse estar pairando ali. Estranhos encantamentos agudos de um som lamentoso eram audíveis através das portas gradeadas. ... Um terrível sacrilégio havia sido cometido. Em todos os anais do Egito, nenhum mais monstruoso foi registrado (Williams, 1928, p. 153).

Figura 1 - Primeira página de “A vingança de Nitócris”, conto de Williams, publicado em *Weird Tales*, v. 12, n. 2, agosto de 1928



Fonte: Acervo do autor.



O que provavelmente incentivou o jovem, de 16 anos, Thomas Lanier (ainda não Tennessee) Williams a enviar escritos<sup>4</sup> para a *Weird Tales*, revista *pulp*,<sup>5</sup> era a chance de receber um pagamento caso o que escrevera fosse aceito para publicação. Seu conto “A vingança de Nitócris”, ambientado no antigo Egito, foi publicado na edição de agosto de 1928 da *Weird*: seu primeiro conto impresso. Ele recebeu 35 dólares, o equivalente a 550 dólares hoje. Em 1928, era possível comprar uma geladeira por 35 dólares.

A “Nitócris” de Williams é uma variação de 4800 palavras sobre um parágrafo de 120 delas encontradas nas crônicas do historiador grego Heródoto, no qual a irmã de um faraó da Sexta Dinastia do Egito vinga a morte de seu irmão pelas mãos de uma multidão. A bela<sup>6</sup> Nitócris (Williams a descreve usando batom) anuncia um banquete em uma câmara subterrânea, convenientemente localizada ao lado do Nilo. Em 1959, no *New York Times*, Williams descreveu o que aconteceu em seguida: “... no auge deste banquete, ela se desculpou da mesa e abriu as comportas, permitindo que as águas do Nilo inundassem o salão trancado do banquete, afogando seus convidados indesejados como tantos ratos” (Williams, 1959, p. 446).

Em 1928, Tom adaptou sua prosa para agradar a um editor da *Weird Tales*:

Com a ferocidade de um leão saltando na arena de um anfiteatro romano para devorar os gladiadores ali colocados para seu deleite, as águas negras mergulharam. Furiosamente elas se espalharam pelo chão da sala, varrendo mesas diante delas e enviando suas vítimas, agora frente a frente com seu destino aterrorizante, para uma histeria de terror. ... E que cena de caos e medonho horror um espectador poderia ter contemplado! O luxuoso banquete invadido pelas águas uivantes da morte! Festeiros elegantemente vestidos pegos subitamente pelo terror! Ofegos e gritos dos moribundos em meio ao tumulto e à escuridão crescente! (Williams, 1928, p. 260).

*Weird Tales*, a revista que ofereceu um espaço para a prosa fervorosa de Thomas Lanier Williams em 1928, publicou sua primeira edição em março de 1923. *Weird Tales* era uma revista *pulp*, impressa em papel de polpa de madeira barato que fica mais marrom e frágil com o tempo. Cem anos depois, as páginas se desfazem em fragmentos ao serem tocadas ou viradas, mas os arquivistas digitalizaram o conteúdo das edições e colocaram

---

<sup>4</sup> Três escritos, pelo menos, encontrados em páginas manuscritas datilografadas no Harry Ransom Center em Austin, Texas, parecem destinadas a serem enviadas para a *Weird Tales*: “A vingança de Nitócris”, “O olho que viu a morte” [“The eye that saw death”] e “A florista de Cartago” [“The flower-girl of Carthage”].

<sup>5</sup> Nota do tradutor: o termo refere-se, a partir dos idos dos anos 1900, a revistas feitas com papel de pouca qualidade, e, que por isso, oxidam mais facilmente.

<sup>6</sup> Nota do tradutor: no original *beauteous*, termo que equivale a “bela” e é utilizado geralmente em textos literários.

cópias digitais online, o que possibilita a leitura e a pesquisa, assim como as coleções em discos CD.

Na década de 1920, um único exemplar da *Weird* custava 25 centavos e estava disponível mensalmente em bancas de jornal e farmácias em todo os Estados Unidos. Exemplares da *Weird* eram enviados ao redor do mundo, incluindo bases militares dos EUA. Cada edição no final dos anos 1920 tinha 148 páginas. Um Sumário da *Weird* na década de 1920 listava em média 15 textos, incluindo histórias<sup>7</sup> e poemas de vários comprimentos e autores tanto famosos quanto desconhecidos. A revista encerrou sua publicação em 1954.<sup>8</sup>

Todo mês, a *Weird Tales* imprimia um anúncio de página inteira definindo o conteúdo do que era publicado. As manchetes variavam em 1928, o ano em que a *Weird* imprimiu o conto “Nitócris” de Williams: Ficção Cativante (janeiro), Ficção de Qualidade (fevereiro), Excelente (março), Única (abril), mas o texto era mais ou menos o mesmo:

EM NENHUM OUTRO LUGAR, exceto nas páginas da *Weird Tales*, você pode encontrar histórias tão soberbas do bizarro, do grotesco e do terrível - contos fascinantes que prendem a imaginação e fazem arrepios de apreensão subirem pela espinha - contos que levam alguém do mundo monótono e prosaico para um reino eterno de fantasia - contos tão emocionantemente contados que parecem muito reais. Esta revista imprime a melhor ficção estranha contemporânea do mundo. Se Poe estivesse vivo, ele, sem dúvida, seria um colaborador da *Weird Tales*. Além de histórias de mistério arrepiantes, contos de fantasmas, histórias de adoração ao diabo, bruxaria, vampiros e monstros estranhos, esta revista também imprime a nata da ficção científica estranha escrita hoje - contos dos espaços entre os mundos, histórias cirúrgicas e contos que olham para o futuro com o olho da profecia (*Weird Tales*, fevereiro de 1928, capa interna).

O autor surrealista gótico de Rhode Island, H. P. Lovecraft (*Weird* publicou mais de uma dúzia de suas histórias),<sup>9</sup> escreveu o seguinte:

*Weird Tales*, fevereiro de 1928, com o tema The call of Cthulhu [O Chamado de Cthulhu]  
As ciências, cada uma se esforçando em sua própria direção, até agora nos causaram pouco dano; mas algum dia a montagem do conhecimento

---

<sup>7</sup> Nota do tradutor: no original *stories*, optou-se por utilizar “histórias” como termo genérico utilizado pelo autor. Contudo, quando há informação disponível para identificar o tipo do texto publicado, há a identificação do gênero, como por exemplos contos, em relação à produção de Williams.

<sup>8</sup> A partir de 1973, houve várias tentativas de iniciar novas revistas chamadas *Weird Tales*. Até o momento desta escrita, existe um site da *Weird Tales*.

<sup>9</sup> Howard Phillips Lovecraft, nascido em 1890, faleceu em 1937. *Weird Tales* publicou sete histórias de Lovecraft enquanto ele estava vivo - uma delas escrita por ele sob pseudônimo para Houdini - e publicou outras seis histórias de Lovecraft postumamente.

dissociado abrirá tais vistas aterrorizantes da realidade, e de nossa posição horrenda dentro dela, que ou enlouqueceremos pela revelação ou fugiremos da luz mortal... (Lovecraft, 1928, p. 159).

O padrão das histórias de Lovecraft – a inevitável revelação horrífica de um passado intencionalmente esquecido – poderia passar pela sinopse das peças mais famosas de Williams: *Suddenly last summer* [De repente, no último verão], *Sweet bird of youth* [Doce pássaro da juventude], *A streetcar named Desire* [Um bonde chamado Desejo], *The night of the iguana* [A noite do iguana] e *The glass menagerie* [O zoológico de vidro], se você considerar horrível abandonar sua irmã deficiente. Williams achava isso monstruoso.

Além de “A vingança de Nitócris”, pelo menos dois outros manuscritos digitados de contos assinados por Thomas Lanier Williams demonstram o entendimento do jovem Tom sobre o que a *Weird* estava disposto a oferecer. *Weird* se vangloriava de histórias cirúrgicas<sup>10</sup> no menu de gêneros divulgados em anúncios. O manuscrito de Thomas Lanier Williams para “O olho que viu a morte”<sup>11</sup> relata uma sinistra história cirúrgica que se assemelha a outras quatro histórias sinistras de cirurgia publicadas pela *Weird* em 1929,<sup>12</sup> incluindo “The rat” [“O rato”], de S. Fowler Wright, de março de 1929, em que “O cirurgião fez experiências em um rato cego e depois cometeu um assassinato em cena”.<sup>13</sup>

No texto de Williams “The eye that saw death” [“O olho que viu a morte”], um paciente atormentado com um olho transplantado assume a visão atormentada de um assassino (do qual o olho foi removido após a execução). Williams datilografou o endereço dos pais – 6254 Enright Avenue, St. Louis – na última página do manuscrito de “The eye that saw death”, assim como fez no manuscrito de “Nitócris”. A família Williams morou na Enright de junho de 1926 a setembro de 1935, mas é impossível determinar quando “The eye that saw death” foi escrito. A questão que o conto levanta – se é melhor manter uma visão horrível ou removê-la cirurgicamente – é a mesma questão levantada em *Suddenly last summer*, escrita em 1957. A resposta final de Williams, ter ambos os aspectos,

---

<sup>10</sup> Nota do tradutor: no original *surgery story*.

<sup>11</sup> “The eye that saw death” foi publicado postumamente pela *Strand Magazine* em 2015.

<sup>12</sup> A seleção de histórias cirúrgicas da *Weird Tales* de 1929, com suas descrições na revista, foi a seguinte: fevereiro: “An adventure in anesthesia” [“Uma aventura em anestesia”], de Everil Worrell. “O novo gás usado no hospital levou um homem ao suicídio e teve um efeito surpreendente e estranho em outro”. Março: “The rat” [“O rato”], de S. Fowler Wright. “O cirurgião fez experiências em um rato cego e depois cometeu um assassinato em cena”. Julho: “Dr. Pichgru’s discovery” [“A descoberta do Dr. Pichgru”], de Carl F. Keppler. “Um zelote científico sem escrúpulos realiza um experimento em transplante cerebral, com resultados horrendos”. Novembro: “The gray killer” [“O assassino acinzentado”], de Everil Worrell. “Pelos corredores de um hospital, deslizava uma estranha e horripilante criatura, levando uma morte chocante às suas vítimas”.

<sup>13</sup> A descrição é da revista *Weird Tales*, de 1929, o mês anterior à publicação.

está no título da peça *Something cloud, something clear* [Um tanto turvo, um tanto claro], escrita em 1981.

“The flower-girl of Carthage” [“A florista de Cartago”],<sup>14</sup> outro texto assinado por Thomas Lanier Williams (dando o endereço de seus pais), que parece destinado à *Weird*, resolve um triângulo amoroso, graças à reencarnação, ao longo de dois mil anos, desde uma corrida de bigas na Roma Antiga até uma colisão de carro em uma cidade do Meio-Oeste dos Estados Unidos no início do século XX. Histórias de reencarnação também eram uma especialidade da *Weird*. Williams interrompeu sua narrativa para algumas reflexões filosóficas:

Os corpos dos homens são como velas de cera. Eles queimam com vida por períodos curtos. Então, sua chama se apaga - para aquela vasta e misteriosa escuridão da morte, da qual todas as chamas da vida surgiram e para a voraz voragem da qual todos eventualmente devem ser engolidos.<sup>15</sup>

O estilo exagerado coloca de forma grosseira o que Williams incorporaria de maneiras mais sutis no palco, de forma memorável nos últimos versos de *The glass menagerie*.

TOM: ... pois hoje em dia o mundo é iluminado por raios! Apague suas velas, Laura - e adeus.  
[Ela apaga as velas.]  
CORTINA (Williams, 2000a, p. 465).

Ou os fogos de artifício que concluem *The eccentricities of a nightingale* [As excentricidades de um rouxinol]:

Outro rojão explode, muito mais baixo e brilhante. O anjo, Eternidade, é claramente revelado por um momento ou dois. Alma lhe dá uma pequena saudação de despedida enquanto segue atrás do jovem vendedor, tocando a pluma em seu chapéu como se quisesse verificar se ainda estava lá.  
(O brilho do foguete desaparece; a cena se apaga com ele.)  
Fim (Williams, 2000b, p. 487).

Quer ele estivesse consciente disso ou não, meio lembrado ou completamente esquecido, o que Williams leu em *Weird* ecoou ao longo das décadas de sua escrita. No número de janeiro de 1928 da *Weird*, há um ‘conto de fantasmas de Nova Orleans’ intitulado “The garret of Madame Lemoyne” [“O sótão de Madame Lemoyne”],<sup>16</sup> a

<sup>14</sup> “The flower-girl of Carthage” ainda não foi publicado. O manuscrito digitado está no Harry Ransom Center, da Universidade do Texas em Austin.

<sup>15</sup> Pasta do Harry Ransom Center, página numerada como 9 pelo Professor Thomas Mitchell.

<sup>16</sup> “The garret of Madame Lemoyne”, de W. K. Mashburn, Jr. *Weird Tales*, v. 11, n. 1, p. 44, janeiro de 1928.

história de uma câmara de tortura assombrada que, 55 anos depois, ecoou no título da farsa em um ato de Williams de uma câmara de tortura ambientada em um sótão, *The remarkable rooming-house of Mme. LeMonde* [A notável pensão da Sra. LeMonde], submetida para publicação em 1982.<sup>17</sup> Existem outras coincidências, ou talvez elas não sejam coincidências.

Os pontos de contato, ou vamos chamá-los de coincidências, da escrita de Williams com as histórias, nomes, temas e simpatias de *Weird* atingem o auge em 1928, o ano em que ele estava esperando que seu conto “Nitócris” fosse publicado.<sup>18</sup> Tais contatos/coincidências ocorrem um pouco menos em 1927, o ano em que seu “Nitócris” foi aceito para publicação. Existem pontos de contato com as histórias cirúrgicas em 1929.<sup>19</sup> Em setembro de 1929, Williams estava no nível superior na Universidade do Missouri em Columbia. Ele teria continuado a ler *Weird* na universidade? Talvez. Existem alguns pontos de contato ou coincidência em 1926. Será que Thomas Lanier Williams viu muito de 1925 em *Weird Tales*, quando tinha 14 anos? Talvez tenha visto.

Em qualquer um dos anos em que Williams pode ter lido a *Weird*, ele teria tido a oportunidade de mergulhar (com a ficção científica e fantasia modernas da época) em uma ampla gama de histórias de fantasia – e poesia – escritas por uma variedade internacional de grandes autores dos séculos passados. *Weird* estava estabelecendo uma linhagem para o que publicava.

As edições de 1926 da *Weird* incluíam escritos de Sir Walter Scott, Edgar Allan Poe (duas vezes), Charles Kingsley, Baudelaire (duas vezes), Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman, Théophile Gautier, William Blake (“Tyger! Tyger!”), Guy de Maupassant, Percy Bysshe Shelley (“Ozymandias”), Charles Dickens, Daniel Defoe e Friedrich von Schiller.

*Weird Tales* de 1927 incluiu novamente Poe, William Coleridge (duas vezes), Wilkie Collins, Washington Irving, John Keats, Leonid Andreyeff, Robert Louis Stevenson, Nathaniel Hawthorne, Ivan Turgenev, Thomas Lovell Beddoes, Alexander Pushkin, Elizabeth Gaskell, Bram Stoker e Shakespeare (uma canção de ninar de conto de fadas de *A midnight summer’s dream* [Sonho de uma noite de verão]).<sup>20</sup>

<sup>17</sup> *The remarkable rooming-house of Mme. LeMonde* foi publicada pela primeira vez pela Albondocani Press em 1984.

<sup>18</sup> Segundo a autobiografia *Memoirs* de Williams, ele escreveu e submeteu “A vingança de Nitócris” em 1927, sendo avisado pela *Weird Tales* que o conto seria publicado em 1928.

<sup>19</sup> Sobre as histórias cirúrgicas em *Weird Tales*, consulte a nota de rodapé 12.

<sup>20</sup> Em 1963, a *Gamma 1*, uma revista de ficção científica e fantasia que poderia ser considerada herdeira intelectual da *Weird*, publicou a canção de ninar das fadas de Shakespeare em seu segundo número. O primeiro número incluía o conto “A vingança de Nitócris”, de Williams.

*Weird* de 1928 incluiu Poe, Gautier, Washington Irving, Baudelaire, Flaubert (“St. Julian” de *Três contos*) e Hawthorne. Em setembro de 1928, *Weird* incluiu Bram Stoker e, novamente, Washington Irving. Pelo resto de 1928, *Weird* não incluiu tal literatura fantástica “clássica”.

Houve menos escrita histórica nas edições mensais da *Weird* em 1929. Em fevereiro, um conto do romancista espanhol do século XIX, Alarcón, apareceu na *Weird*. Um poema de Baudelaire apareceu em maio e um conto de Nathaniel Hawthorne foi publicado na *Weird* em julho. Em 1930, a escrita histórica da *Weird* foi composta apenas por três entradas, escritas por Dickens, Guy de Maupassant e Mark Twain.

Havia também, talvez, uma conexão pessoal de Williams com a *Weird*. Em outubro de 1925 e setembro de 1926, a *Weird* publicou a poesia de Sidney Lanier (1842-1881).<sup>21</sup> Isso teria um significado especial para Thomas Lanier Williams, cujo nome do meio homenageava a conexão do lado de seu pai através da mãe de seu tataravô<sup>22</sup> com a mesma família Lanier de Sidney. Nos anos seguintes, ele mencionaria sua conexão como primo distante de Sidney Lanier, “o maior poeta da Geórgia”, como diz no selo dos EUA de 1972 em homenagem a Lanier.<sup>23</sup>

Lendo a *Weird*, Williams teria notado o trabalho de autores populares como estrelas do cinema mudo, agora em grande parte esquecidas, cujas escritas apareciam repetidamente na década de 1920: Seabury Quinn, Grege La Spina (nascida Fanny Grege Bragg),<sup>24</sup> e John Martin Leahy, entre outros, foram escritores populares na *Weird* durante os anos 1920. Alguns escritores dessa época, como Robert E. Howard (o criador de Conan, o Bárbaro) e H. P. Lovecraft, atraíram bases de fãs que sobreviveram bem além dos anos 1920 e ainda crescem hoje.

Podemos supor que o adolescente de 15 anos, aficionado por livros, Tom, tenha lido até o segundo parágrafo de “The tomb” [“A tumba”], de H. P. Lovecraft, publicado na revista *Weird* em janeiro de 1926?

---

<sup>21</sup> O poema de Lanier “Song of the hound” [“Canção do cão”] foi reimpresso em: *Weird Tales*, v. 6, n. 4, p. 505, outubro de 1925. O poema de Lanier “Barnacles” [“Cracas”] foi reimpresso em: *Weird Tales*, v. 8, n. 3, p. 401, setembro de 1926.

<sup>22</sup> Rebecca Lanier Williams, Rebecca Lanier, nascida em 27 de janeiro de 1757, falecida em 20 de março de 1823.

<sup>23</sup> Tennessee Williams foi homenageado com um selo postal em 1995.

<sup>24</sup> Available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/Grege-La-Spina>.



Desde a mais tenra infância, tenho sido um sonhador e um visionário... temperamentalmente inadequado para os estudos formais e as recreações sociais dos meus conhecidos, tenho habitado sempre em reinos à parte do mundo visível; passando minha juventude e adolescência em livros antigos e pouco conhecidos... Não creio que o que li nesses livros ou vi nesses campos e bosques tenha sido exatamente o que outros meninos liam e viam lá (Lovecraft, 1926b, p. 117).

Williams teria prestado atenção na primeira frase de “The outsider” [“O estranho”] de H. P. Lovecraft, publicado na revista *Weird* em abril de 1926?

Infeliz é aquele a quem as memórias da infância trazem apenas medo e tristeza. Miserável é aquele que relembra horas solitárias em vastas e sombrias câmaras com cortinas marrons e enfileiramentos enlouquecedores de livros antigos... E ainda assim, estranhamente, estou contente e me agarro desesperadamente a essas memórias secas... (Lovecraft, 1926a, p. 449-53).

Talvez Williams não tivesse tido contato com essas histórias. Talvez Lovecraft e Williams fossem apenas indivíduos com ideias semelhantes. Certamente Williams não teria como saber que Lovecraft escrevera “Imprisoned with the pharaohs” [“Aprisionado com os faraós”], sobre o Rei Khephren e “sua carniçal<sup>25</sup> rainha Nitócris”, supostamente um relato em primeira pessoa do grande mágico/artista de fuga Houdini que apareceu como matéria de capa da revista *Weird* publicado no verão de 1924.<sup>26</sup>

Na narrativa de Lovecraft, Nitócris é uma figura em um espetáculo de terror, enquadrada pelo conto “Imprisoned with the pharaohs”.<sup>27</sup> A trama se desenrola a partir de um fato: Houdini, entre seus compromissos na Inglaterra e na Austrália,<sup>28</sup> decidiu relaxar visitando os locais históricos do Egito, incluindo, é claro, Gizé e a Esfinge. Ele ficou, inicialmente, pouco impressionado.

Então vimos as vastas pirâmides no final da avenida, macabras com uma vaga ameaça atávica que eu não parecia ter notado durante o dia. Até mesmo a menor delas continha uma sugestão do terrível – pois não foi nesta que eles enterraram a Rainha Nitócris viva na Sexta Dinastia? Sutil Rainha Nitócris, que uma vez convidou todos os seus inimigos para um banquete em um templo abaixo do Nilo, e os afogou abrindo as comportas? Lembrei-me de que os árabes sussurram coisas sobre Nitócris e evitam a

<sup>25</sup> Nota do tradutor: no original, *ghoul*, que designa ser que se assemelha a demônio, ou humanoide de feição monstruosa, associado ao consumo da carne disponível nos cemitérios. O termo teria origem árabe pré-islâmica.

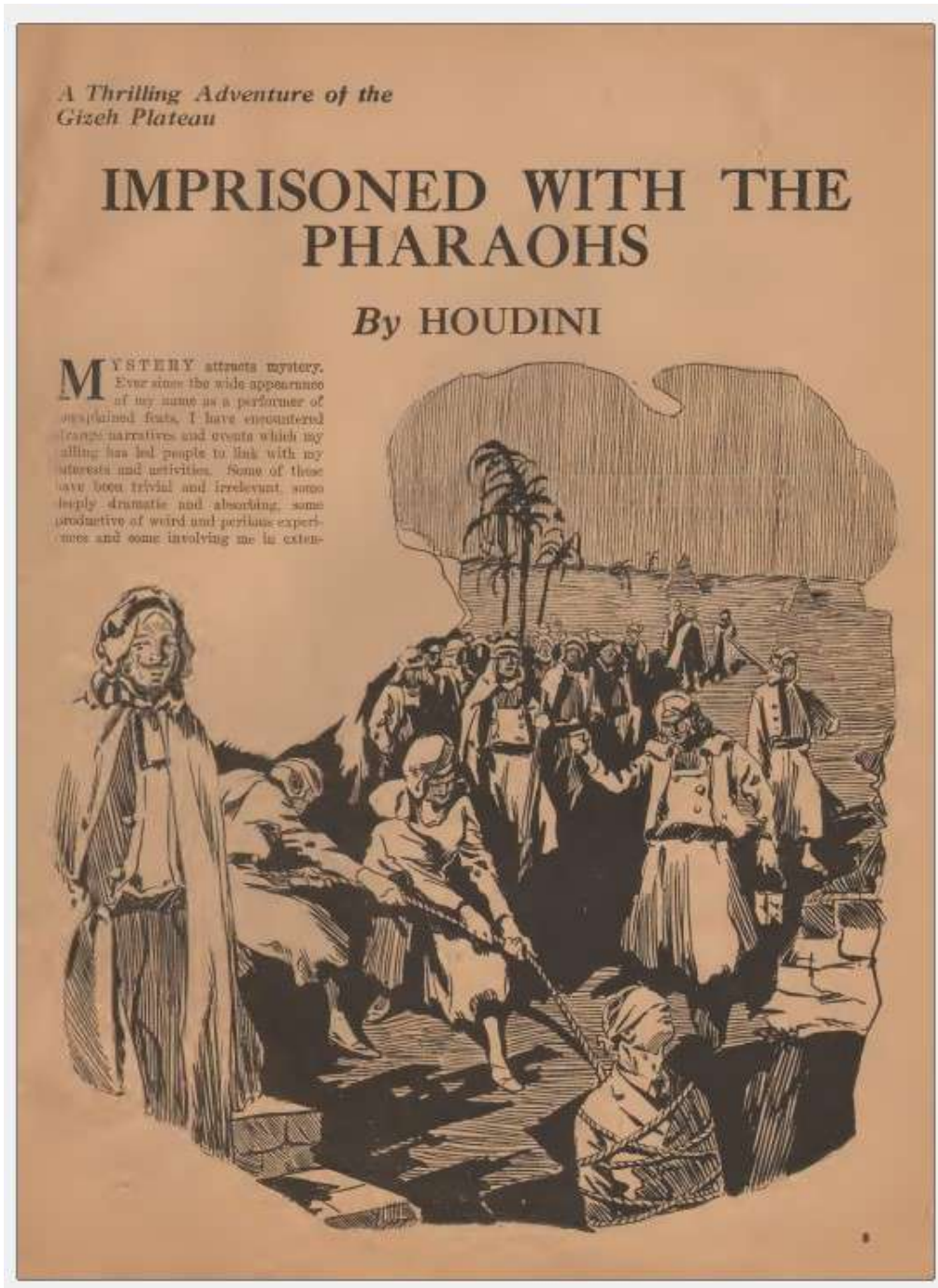
<sup>26</sup> “Imprisoned with the Pharaohs”, por Harry Houdini. *Weird Tales*, v. 4, n. 2, p. 3-12, maio-julho de 1924. As citações desta história neste trabalho serão creditadas como Lovecraft (1924) e nas Referências será observado que o primeiro crédito de escrita foi para Houdini.

<sup>27</sup> Lovecraft foi creditado como autor do conto na reimpressão da *Weird* de 1939.

<sup>28</sup> Em 1910.

Terceira Pirâmide em certas fases da lua. Deve ter sido sobre ela que Thomas Moore<sup>29</sup> estava meditando quando escreveu sobre uma coisa murmurada pelos barqueiros de Memphis – ‘A ninfa subterrânea que habita / Entre joias sombrias e glórias escondidas – / A dama da Pirâmide!’ (Lovecraft, 1924, p. 6-7).<sup>30</sup>

**Figura 2** - Primeira página de “Imprisoned with the pharaohs”, por H. P. Lovecraft (primeiramente creditado a Houdini), publicado em *Weird Tales*, v. 4, n. 2, verão de 1924



Fonte: Acervo do autor.

<sup>29</sup> Thomas Moore (1779 –1852). Moore era um escritor irlandês.

<sup>30</sup> As linhas citadas são um trecho do poema de Thomas Moore, *Alciphron* [Alcifrão] (1839).

Quando o grande mágico é sequestrado por beduínos, eles o amarram e o lançam por um poço de pedra dentro da parede de barreira da Esfinge. Assim como Julieta assusta a si mesma a ponto de beber veneno ao imaginar o túmulo dos Capuletos, Houdini desmaia depois de recordar o que ouviu sussurrado.<sup>31</sup>

Eles até insinuem que o velho Quéfren – ele da Esfinge, da Segunda Pirâmide e do templo com portal aberto – vive bem abaixo da terra, casado com a rainha carniçal, Nitócris, e governando sobre as múmias que não são nem de homem nem de besta.

Foi sobre esses – sobre Quéfren e sua consorte e seus estranhos exércitos dos mortos híbridos – que sonhei, e é por isso que estou feliz que as formas exatas do sonho desapareceram da minha memória (Lovecraft, 1924, p. 9).

É claro que Houdini escapa. Mesmo de férias, o que mais você esperaria de um grande escapista? Como Lovecraft descreve:

Me arrastando de barriga no chão, comecei a jornada ansiosa em direção ao pé da escada esquerda, que parecia mais acessível das duas. Não posso descrever os incidentes e sensações daquele rastejamento, mas podem ser imaginados quando se reflete sobre *o que eu tinha que observar constantemente naquela luz de tocha maligna e soproso*, a fim de evitar ser detectado (Lovecraft, 1924, p. 11).

O que ele “tinha que observar” (em itálico) era a visão dos estranhos exércitos dos mortos híbridos oferecendo sacrifício a “algo bastante ponderoso... amarelo e peludo... tão grande, talvez, quanto um hipopótamo de bom tamanho... com cinco cabeças separadas e peludas...” (Lovecraft, 1924, p. 12). Ele fugiu.

Deve ter sido um sonho, ou o amanhecer nunca me encontraria respirando nas areias de Gizé diante do rosto sarcástico, corado pelo amanhecer, da Grande Esfinge (Lovecraft, 1924, p. 12).

Histórias egípcias na *Weird* foram uma consequência da descoberta do túmulo de Tutancâmon em 1922, notícia que desencadeou o que foi chamado de Egiptomania, alimentado por manchetes sensacionais com variações de “A maldição dos faraós!”, que eclodiram quando o descobridor do túmulo, Lorde Carnarvon, morreu subitamente.

Outros contos estranhos egípcios dos loucos anos vinte,<sup>32</sup> incluídos com suas descrições na revista:

---

<sup>31</sup> “A carniçal Rainha Nitócris, governando sobre as múmias que não são nem de homem nem de besta.” É uma prosa quintessencial de Lovecraft.

<sup>32</sup> Nota do tradutor: no original *Roaring twenties*, epíteto dos anos 1920.

'Spider bite' ['Mordida de aranha'], por Robert S. Carr, *Weird Tales* junho de 1926

(*Grandes Aranhas de Túmulos Egípcios Brancos – uma Múmia Ressuscitada – e as Joias de Ahma-Ka na Câmara da Piscina*)

'The grinning mummy' ['A múmia sorridente'], por Seabury Quinn, *Weird Tales* dezembro de 1926

(*A solução da morte estranha que abateu o Professor Butterbaugh*)

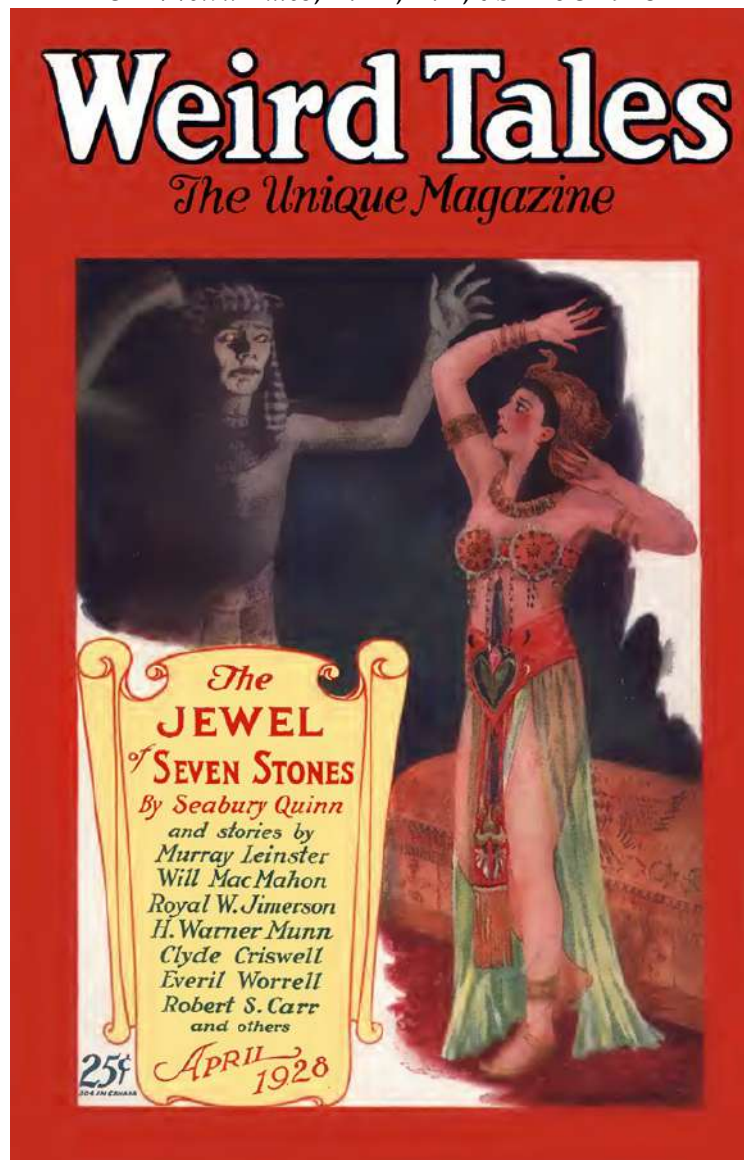
'The bride of Osiris' ['A noiva de Osíris'], por Otis Adelbert Kline, *Weird Tales* agosto, setembro, outubro de 1927

(*Uma história serial egípcia em três partes sobre Osíris, o Festival de Rá, assassinatos estranhos, os Am-mits e os calabouços de Karneter*)

'The jewel of seven stones' ['A joia de sete pedras'], por Seabury Quinn, *Weird Tales* abril de 1928.

(*Um conto sobre múmias revivificadas*)

**Figura 3** - "The jewel of seven stones", de Seabury Quinn, em *Weird Tales*, v. 11, n. 4, abril de 1928



Fonte: Acervo do autor.



A arte da capa da revista *Weird Tales* nos anos 1920 frequentemente apresentava pinturas de princesas egípcias vestidas como princesas egípcias: saias transparentes, sutiãs cravejados de joias e guizos nos tornozelos. Havia um gosto por esse tipo de exotismo, no entanto, muito antes da pneumonia do Lorde Carnarvon. Mais de 80 anos antes, em 1840, o autor francês Théophile Gautier escreveu “The mummy’s foot” (“Le pied de momie”) [“O pé da múmia”], que foi reimpresso na edição de abril de 1926 da *Weird*. O resumo na tabela de conteúdos da *Weird* resume a história de forma sucinta: “Hermonthis, princesa do Egito, retorna em busca de seu pé perdido”.

Além de “Imprisoned with the pharaohs”, houve um terceiro texto ligado a “Nitócris” publicado na *Weird*: “The soul that waited: a passion for a mummy” [“A alma que esperou: uma paixão por uma múmia”], por Louis B. Capron, incluído na edição de junho de 1925 da *Weird*.

**Figura 4** - Primeira página de “The soul that waited”, de Louis B. Capron, publicada na *Weird Tales*, v. 5, n. 6, junho de 1925



Fonte: Acervo do autor.

O escopo da história de Capron se baseia em uma série de cartas que um rico americano chamado Thornton Hartley envia ao seu advogado. Thorn, como ele assina, anteriormente não tinha interesse em mulheres até comprar um anel no Cairo de um negociante de antiguidades, um anel com um belo retrato de uma garota. No verso da pedra, Thorn conseguia ler o cartucho com o nome dela: Nitócris:

Ela é muito doce para ser a Nitócris do Egito que retaliou da mesma forma os assassinos de seu irmão. Não, Jack, é alguma outra Nitócris. Porque, metade de mim acredita que estou apaixonado por ela agora. Ria, maldição, ria! Acho que tenho o direito de me apaixonar por uma mulher de três ou quatro mil anos de idade (Capron, 1925, p. 386).

No Cairo e arredores, Thorn encontra uma cuia votiva do túmulo de Nitócris e um pedaço de papiro com mais de sua história. Então ele encontra sua estátua em um museu. Ele descobre a localização de seu túmulo. Ele compra o local, escava o túmulo e dorme nele. Em sua última carta ao seu advogado, Thorn afirma ver Nitócris em seus sonhos e revela seus planos de morrer em seu túmulo.

Estamos esperando. Quando minha alma for libertada, começaremos nossa jornada pelo submundo, juntos, e juntos estaremos diante da sala do julgamento de Osíris (Capron, 1925, p. 392).

Os contos da *Weird* sobre o Antigo Egito, como a de Capron (e até mesmo a de Théophile Gautier de 1840), têm a ver com casos amorosos (bem-sucedidos ou não) entre um estudioso/turista/explorador/cientista ou artista (de pele clara) e alguma (geralmente de pele mais escura) bela princesa egípcia mumificada que, para o bem ou para o mal, assombra o pobre sujeito.

Eu vi as dobras da minha cortina de cama se moverem e ouvi um som de batida, como o causado por alguém pulando de um pé para o outro no chão. Senti um estranho vento gelar minhas costas... As cortinas da cama se abriram e eu vi uma jovem de tez muito morena, possuindo o mais puro tipo de beleza egípcia perfeita (Gautier, 1926, p. 530).

A versão de Thomas Lanier Williams da Nitócris não tem tal estrutura. Williams, aos 16 anos, criou uma heroína que está longe de ser uma mulher passiva que ganha vida como resultado dos sonhos de algum homem. Ela é a escolhedora muito ativa de seu próprio destino e, de passagem, dos destinos de outras pessoas. Ela afoga seus convidados para o jantar!



Capron escreveu sobre uma Nitócris que esperava séculos por um homem vir buscá-la, enquanto Williams criou uma mulher poderosa que domina o tempo para seus próprios propósitos. Lovecraft descreve Houdini vendo a múmia roída de Nitócris. Williams escreveu sobre uma Nitócris eternamente bela, que não é enterrada viva, como Houdini/Lovecraft conta, mas como Williams descreve em *Weird Tales*, “decidiu encontrar sua morte inevitável de uma maneira que condizia com sua posição” acendendo muito incenso e “se lançou sobre um sofá”, de modo que “Em pouco tempo, o calor escaldante e a fumaça sufocante do incenso a dominaram. Apenas seu belo corpo morto permaneceu para as mãos da multidão” (Williams, 1928, p. 288).

**Figura 5** - Última página de “A vingança de Nitócris”, conto de Williams, publicado na *Weird Tales*, v. 12, n. 2, de agosto de 1928

288
WEIRD TALES

*Next Month*

**The  
DEVIL-PLANT**

*By*  
**JOHN MURRAY REYNOLDS**

**I**N THE tangled jungles of the upper Amazon River, far from the haunts of men, a great botanist had built his strange laboratory, and there he created his garden of horrors—weird monstrosities, eery giants, nightmare plants and horrible man-eating flowers. Into this terrible garden came a beautiful Portuguese girl, bearing food for that blood-chilling plant-horror whose foul breath tainted the evening breeze, and then—but that is the story.

**A** WEIRD-SCIENTIFIC tale of powerful interest, about a plant that was more animal than it was plant—a vegetable thing that left the place where it was grown and went stalking forth into the night in search of human food. This story will be printed complete in the

*September issue of*

**WEIRD TALES**

*On Sale August 1*

*Clip and Mail this Coupon Today!*

**WEIRD TALES**  
426 East Ohio St.,  
Chicago, Ill.

Enclosed find \$1. for special five months subscription to "Weird Tales" to begin with the September issue (\$1.25 in Canada). Special offer void unless remittance is accompanied by coupon.

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

City \_\_\_\_\_ State \_\_\_\_\_

**The Vengeance of Nitocris**

*(Continued from page 260)*

revelers and all had been killed. However, this theory was speedily dispelled when a voyager from down the river reported having passed the temple in a perfectly firm condition but declared that he had seen no signs of life about the place—only the brightly canopied boats, drifting at their moorings.

Uneasiness steadily increased throughout the day. Sage persons recalled the great devotion of the queen toward her dead brother, and noted that the guests at the banquet of last night had been composed almost entirely of those who had participated in his slaying.

When in the evening the queen arrived in the city, pale, silent, and obviously nervous, threatening crowds blocked the path of her chariot, demanding roughly an explanation of the disappearance of her guests. Haughtily she ignored them and lashed forward the horses of her chariot, pushing aside the tight mass of people. Well she knew, however, that her life would be doomed as soon as they confirmed their suspicions. She resolved to meet her inevitable death in a way that befitted one of her rank, not at the filthy hands of a mob.

Therefore upon her entrance into the palace she ordered her slaves to fill instantly her boudoir with hot and smoking ashes. When this had been done, she went to the room, entered it, closed the door and locked it securely, and then flung herself down upon a couch in the center of the room. 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.

Fonte: Acervo do autor.

Consistentemente, onde a progressão de certas imagens de fantasia em *Weird Tales* leva à morte lenta<sup>33</sup> e punição no inferno, a mesma imaginação fantasiosa incluída por Williams em suas peças, poesia e ficção progride para uma vida florescente e, mesmo na morte, como na morte de Nitócris, realização e satisfação autodefinidas.

Histórias de fantasmas e histórias dos mortos-vivos frequentemente apareciam em *Weird Tales*. O ensaio mensal de Alvin F. Harlow intitulado “Folks used to believe” [“O povo costumava acreditar”] às vezes recontava contos populares tradicionais de fantasmas, e *Weird Tales* continuava as tradições literárias de horror fantasmagórico ao republicar histórias do século XIX escritas por Edgar Allan Poe e diversos virtuosos europeus do terror, incluindo Mary Shelley com sua colagem cadavérica de um monstro criado pelo Dr. Frankenstein (republicado em *Weird* em parcelas de maio a dezembro de 1932). No romance de Mary Shelley, o que deveria estar morto - o que merece estar morto - não está morto, assim como o cadáver brincalhão de Kilroy em *Camino Real* [*Ten blocks on the Camino Real*], de Williams, (que rouba o próprio coração durante uma autópsia e foge) ou a aparição pirueteante de Nijinsky em *A cavalier for milady* [*Um cavaleiro para Milady*], de Williams (Williams, 2008a). Williams tinha uma predileção por fantasmas dançantes: o fantasma de Zelda Fitzgerald faz *pliés* em *Clothes for a summer hotel* [*Roupas para um hotel de verão*] (vestindo um tutu cinza desgrenhado) (Williams, 1983); o bailarino Kip, em vias de morrer (ou já está morto?), pratica uma pavane em *Something cloudy, something clear* [*Um tanto turvo, um tanto claro*]; e Nijinsky, não morto, dá saltos em *Aimez-vous Ionesco?* [*Você gosta de Ionesco?*] (Williams, 2016), outra peça de Williams. Fantasmas menos atléticos também aparecem em peças de Tennessee Williams, incluindo Vincent Van Gogh<sup>34</sup> e Tallulah Bankhead.<sup>35</sup> Os fantasmas de Williams no palco não são tanto horríficos, mas sim divertidos. Muitas vezes, eles são benevolentes. A aparição de Arthur Rimbaud, convocada durante uma sessão espírita em *Will Mr. Merriwether return from Memphis?* [*O Sr. Merriwether retornará de Memphis?*] (Williams, 2008b), concorda em recitar um poema. A aparição abençoadamente silenciosa da própria avó de Williams em *Vieux Carré*<sup>36</sup> flutua no recanto de uma pensão de Nova Orleans, oferecendo conforto.

---

<sup>33</sup> Nota do tradutor: no original *withering*, que equivale a murchar, ressecar, que a nosso ver faz alusão à condenação de morte que se processa morosamente.

<sup>34</sup> Em *Will Mr. Merriwether return from Memphis?* (Williams, 2008b).

<sup>35</sup> Em *Something cloudy, something clear* (Williams, 1995).

<sup>36</sup> Nota do tradutor: o título dessa peça não é traduzido, pois se refere a um bairro de Nova Orleans que é assim nomeado. Essa área da cidade é mais conhecida como French Quarter.

Assim como com fantasmas benevolentes e princesas egípcias autossuficientes que aparecem na ficção e peças de Williams, o mesmo acontece com as bruxas de Williams: elas invertem ou expandem as expectativas e fórmulas estranhas. As bruxas geralmente encontravam um fim ruim entre as páginas de *Weird Tales*. Os julgamentos das bruxas de Salém, Massachusetts, em 1692, durante os quais 19 pessoas foram consideradas bruxas – e enforcadas – foram extensamente relatados pelo colaborador perene de *Weird Tales*, Seabury Quinn, em *Servants of Satan* [*Servos de Satã*], cinco relatos não ficcionais publicadas em *Weird Tales* de março de 1925 (“The Salem horror” [“Horror em Salém”] (Quinn, 1925b, p. 73-77)) até julho de 1925 (“The end of the horror” [“O fim do horror”] (Quinn, 1925a, p. 121-124)).<sup>37</sup> O ensaio de Alvin F. Harlow na edição de abril de 1928 de *Weird*, “Folks used to believe: the familiar” [“O povo costumava acreditar: algo familiar”], relatou a história dos julgamentos das bruxas de Salém e definiu um familiar como “Um Espírito ou Diabo que se supunha acompanhar as Bruxas, Feiticeiros, etc.”. O ensaio incluiu o relato de uma mulher em Salém que tinha um familiar “na forma de um pássaro ‘amarelo na cor, do tamanho de um corvo’” (Harlow, 1928, p. 542). Uma variação da aparência do pássaro amarelo já havia aparecido na publicação do primeiro trecho de *Servants of Satan*, em *Weird*, março de 1925 (Quinn, 1925b, p. 49).<sup>38</sup>

“The yellow bird” [“O pássaro amarelo”] é o título de um conto de Tennessee Williams publicado em junho de 1947,<sup>39</sup> não em nenhuma revista *pulp*, mas na sofisticada revista de alta qualidade *Town & Country*. A história dos julgamentos das bruxas de Salém preenche o primeiro parágrafo, no qual os leitores descobrem que a heroína do conto de Williams, uma filha de um ministro do Arkansas chamada Alma Tutwiler, é descendente (através da linha de seu pai) de um ministro puritano que denunciou sua esposa, Goody, durante os julgamentos das bruxas de Salém. Goody foi acusada pelas Circle Girls, um grupo de crianças que afirmavam entrar em convulsões na presença de bruxas.

---

<sup>37</sup> Os julgamentos das bruxas de Salém também forneceram o pano de fundo para “Pickman’s model” [“O modelo de Pickman”], de H. P. Lovecraft, publicado na *Weird* de outubro de 1927, e “The horror of Dunwich” [“O horror de Dunwich”], de Lovecraft, publicado na *Weird* de abril de 1929.

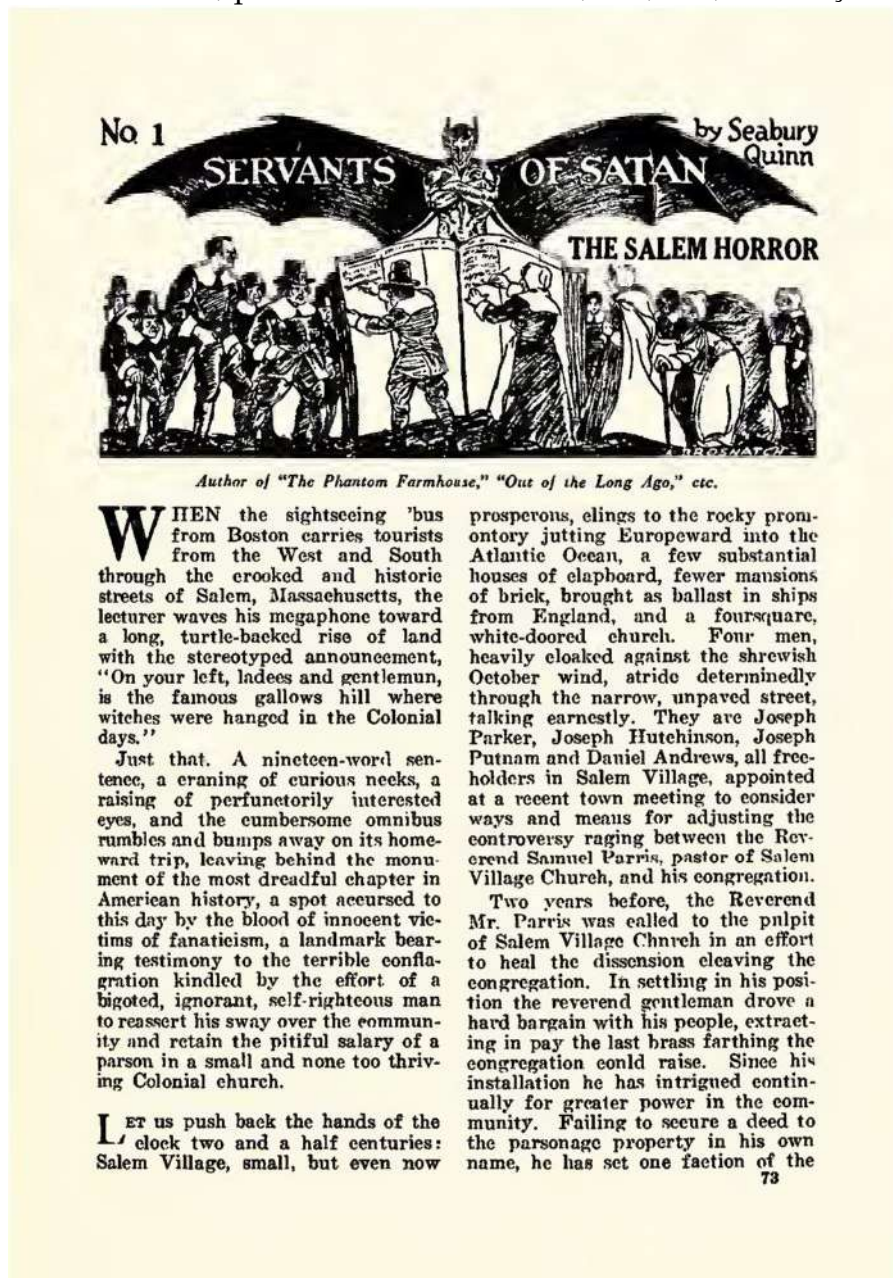
<sup>38</sup> “The Salem horror”, de Seabury Quinn. *Weird Tales*, v. 5, n. 3 (março de 1925), p. 75. Uma das garotas “enfeitadas” subitamente se levantou e gritou: “Olhem onde ela está sentada na viga!” “Quem? Quem?” perguntou a congregação excitada, pois eles, é claro, não viam ninguém sentado no teto. Outra garota, também ansiosa para ser notada, se levantou com um grito selvagem e exclamou: “Há um pássaro amarelo sentado no chapéu do ministro!”.

<sup>39</sup> *A streetcar named Desire* estreou na Broadway em dezembro de 1947.



Uma delas declarou que Goody Tutwiler havia aparecido para elas com um pássaro amarelo que ela chamava pelo nome de Bobo e que servia como interlocutor entre ela e o diabo, a quem ela estava jurada. O Reverendo Tutwiler ficou tão impressionado com essas acusações, assim como com os ataques das Circle Girls quando sua esposa entrava em sua presença no tribunal, que ele próprio finalmente clamou contra ela e testemunhou que o pássaro amarelo chamado Bobo havia voado para dentro de sua igreja em um Sábado e, visível apenas para ele, havia pousado em seu púlpito e sussurrado coisas indecentes sobre várias mulheres mais jovens na congregação (Williams, 1985, p. 221).

**Figura 6** - Primeira página de *Servants of Satan*, de Seabury Quinn, que inicia com o relato "The Salem horror", publicado na *Weird Tales*, v. 5, n. 3, de março de 1925



Fonte: Acervo do autor.

Alma Tutwiler desafia os puritanos modernos de sua família, mas não é enforcada. Ela deixa o Arkansas para se tornar uma prostituta bem-sucedida no bairro French Quarter de Nova Orleans. Lá, ela dá à luz um filho sem saber quem poderia ser o pai. Seu filho ilegítimo lhe traz riquezas, provavelmente pilhagem de piratas, “punhados de ouro e joias” (Williams, 1985, p. 227). Williams destacou a diferença entre sua ficção fantástica e as fantasias históricas.

Esse filho de Alma teria sido enforcado em Salém. Se as Circle Girls não tivessem gritado contra Alma (o que certamente teriam feito), elas teriam berrado cinquenta vezes com o filho de Alma. Ele estava completamente enfeitiçado (Williams, 1985, p. 227).

Quando Alma morre sua fortuna

foi deixada para *A Casa dos Gastadores Imprudentes*. E, com o tempo, o filho... voltou para casa, e um monumento foi erguido (Williams, 1985, p. 228).

Em um lado do monumento, um nome foi inscrito:

O estranho nome de Bobo, que era o nome do pequeno pássaro amarelo que o diabo e Goody Tutwiler haviam usado como intermediário em suas maquinações (Williams, 1985, p. 228).

A visão fantástica do pássaro amarelo de Goody Tutwiler, Bobo (mesmo que invisível para todos, exceto seu marido e as Circle Girls), levou ao enforcamento de Goody. No conto de Williams, a conexão de Alma Tutwiler com Bobo também é invisível, mas homenageada com honra. “Algumas pessoas nem mesmo morrem de mãos vazias”, diz a aparição do falecido marido de Alma, enquanto derrama uma cornucópia de tesouros em seu leito de morte, outro exemplo dos fantasmas benevolentes de Williams (Williams, 1985, p. 227).

Em *Weird Tales*, os esforços dos vampiros (misturados com impulsos sexuais) para drenar sangue e energia vital são frustrados repetidamente,<sup>40</sup> enquanto os vampiros em peças e contos escritos por Williams (e há muitas<sup>41</sup>) frequentemente têm sucesso em suas perseguições, eróticas e de outra forma.<sup>42</sup> O nome do vampiro em *Will Mr. Merriwether*

---

<sup>40</sup> Os vampiros foram o tema do ensaio “Folks used to believe” da revista *Weird*, volume XI, número 3 (março de 1928).

<sup>41</sup> Como exemplos, veja *Sweet bird of youth* e o conto “Miss Coynte of Greene” [“Senhorita Coynte de Greene”]. O uso de vampiros por Williams para relacionamentos entre personagens foi inspirado, em parte, pelas ideias de August Strindberg sobre vampiros.

<sup>42</sup> Mais de uma vez, Williams usou a metáfora de vampiros satisfeitos [Nota do tradutor: no original *satisfied vampires*] para escrever sobre as relações raciais nos Estados Unidos.

*return to Memphis?* é Emerald Eldridge. Eldridge! Ecos de H. P. Lovecraft! Lovecraft usou *eldritch*, a antiga palavra escocesa para estranho, em mais de uma dúzia de histórias, usou a palavra tão frequentemente que *eldritch* se tornou sinônimo de Lovecraft e dos escritores inspirados por ele que escreviam para a *Weird*. Falando de Emerald Eldridge:

NORA: Todos que ouvem falar dela dizem que ela fica imóvel em um salão em Tiger Town até avistar um homem negro que a atrai. Então se levanta, com dificuldade, sibila entre os dentes como uma serpente, levanta os braços e faz os sinos de prata tocarem. Então ela sai. O jovem infeliz segue atrás. Ela o leva para sua mansão, e ele nunca mais é o mesmo depois disso. Sua juventude é confiscada, sua juventude é retirada dele como sangue retirado por sanguessugas ou morcegos vampiros, e eu lhe contei a história dela e eu sei, eu sei a história dela (Williams, 2008b, p. 280).

Em *Weird Tales*, mulheres que correm com lobos são capturadas ou mortas, como em “Wolf-Woman” [“Mulher loba”] de Bassett Morgan (Grace Ethel Jones), a história de capa do *Weird* de setembro de 1927. Mulheres com lobos renderam arte de capa memorável para o *Weird*, não apenas na capa de “Wolf-Woman” na qual a mulher com os lobos está meio nua, mas também em dezembro de 1930, onde a dama da capa do *Weird* com os lobos está elegantemente vestida, e novamente em março de 1933, onde a dama da capa do *Weird* com os lobos está nua. Coincidência ou não, na peça completa de Williams, *The Red Devil Battery sign* [O letreiro das Baterias Diabo Vermelho] (Williams, 1988), depois que uma mulher escapa das tentativas de um complexo militar-industrial de capturá-la e silenciá-la, ela se encontra com uma gangue de rua, cujo líder se chama Wolf. O último tableau é preparado com uma direção de palco:

[Na peça, o rompimento estilístico final com o realismo deve ser realizado como se fosse predeterminado na *mise en scène* desde o início] (Williams, 1988, p. 92).

Wolf, o líder da gangue, declara à sua gangue que a mulher fugitiva ‘é Irmã de Lobo!’ Uma sinalização é disparada e o som abafado de uma explosão.

[Ela joga a cabeça para trás e emite o grito perdido, mas desafiador, da loba. O grito é impressionante] (Williams, 1988, p. 94).

Impressionante em sua provocação, (ainda) não capturada ou morta.

A habilidade de Williams em forjar sua visão única, divergindo das associações convencionais com *Weird*, se estendia criativamente à poesia que ele criava.



**Figura 7** - A arte de capa memorável de *Weird* mostrando mulheres com lobos, publicada em v. 1, n. 3, setembro de 1927 (à esq.) e v. 21, n. 3, março de 1933 (à dir.)



Fonte: Acervo do autor.

A revista *Weird Tales* publicou Walt Whitman por seus versos sobre a morte, destacando seções de “Leaves of grass” [“Folhas de relva”], de Whitman, como “Sussurros da morte celestial” (Whitman, 1925, p. 699) e o seguinte trecho de “Quando os lilases do quintal floresceram pela última vez” como “Death carol” [“Cântico da morte”] (Whitman, 1926, p. 398):

Louvado seja o universo insondável, Pela vida e alegria, e pelos objetos e conhecimentos curiosos; E pelo amor, doce amor – Mas louvado seja! louvado seja! louvado seja! Pelos braços seguros do abraço envolvente da morte fresca.<sup>43</sup>

Williams, inspirado por Whitman e “Leaves of grass”, emitiu afirmações de fraternidade nos versos que escreveu, que aparecem entre os rascunhos para o não

<sup>43</sup> “Quando os lilases floresceram pela última vez no jardim da frente” teve sua primeira publicação em 1865.

publicado *The men from the polar star* [*Os homens da estrela polar*]:<sup>44</sup>

A ampla e completa devastação, os vivos se erguerão  
Inelutáveis, brilhando como vidro, como joia,  
Como radiante primavera nas raízes das gramíneas purificadas,  
Para não erguer paredes, mas para plantar altas florestas ao redor deles,  
Para viver e amar, e entoar nossos hinos para sempre, Amor, amor, amor!<sup>45</sup>

Em dezembro de 1926, a revista *Weird Tales* publicou um poema gótico de Natal escrito por H. P. Lovecraft:

#### O horror de Yule

Há neve no chão,  
E os vales estão frios,  
E uma meia-noite profunda  
Mas uma luz nos topos das colinas, meio vista, sugere festins profanos e antigos.  
Há morte nas nuvens,  
Há medo na noite,  
Pois os mortos em seus sudários  
Saúdam o voo do sol que se volta.  
E entoam loucuras nos bosques enquanto dançam ao redor de um altar de Yule fungoso e branco.  
Nenhum vendaval da Terra  
Balança o forte de carvalho,  
Onde os galhos doentes entrelaçados  
São sufocados por loucas viscosidades,  
Pois esses poderes são os poderes da escuridão, dos túmulos do povo perdido dos Druidas (Lovecraft, 1926c, p. 846).

A peça *The mutilated* [*As mutiladas*] de Williams, escrita em 1966, começa com um coral de Natal. Williams deu aos cantores do coral um poema para cantar que, consciente ou inconscientemente, estende e reverte a imagética de Lovecraft.

Creio que o estranho, o louco, o peculiar terão seu feriado este ano,  
E por um tempo, um breve tempo, haverá compaixão pelos selvagens.  
Um Milagre, Um Milagre!  
Um santuário para os selvagens...  
A estrela constante dos errantes iluminará a floresta onde eles caem  
E eles verão e ouvirão um brilho, um chamado distante  
Um milagre, Um milagre!  
Uma visão e um chamado distante (Williams, 2000b, p. 585).

<sup>44</sup> Escritos nos anos 1940.

<sup>45</sup> Página 22 do conto/peça inacabada *The men from the polar star*. As últimas palavras estão sublinhadas no manuscrito.

O estranho, o louco, o peculiar, afinal de contas, talvez seja apenas outra maneira de dizer *estranho*.<sup>46</sup>

UMA NOTA: Williams leu outras revistas de ficção científica e fantasia *pulp* da época: *Astounding Stories* e *Amazing Stories*?

Havia algumas diferenças entre as três revistas *pulp* com títulos semelhantes: *Weird Tales*, *Astounding Stories* e *Amazing Stories*. Para começar, elas variavam no número de páginas e entradas oferecidas. *Weird* tinha cerca de 148 páginas com até 15 textos – histórias,<sup>47</sup> poemas, às vezes uma peça curta – por edição. *Astounding* também tinha 148 páginas. Seus editores favoreciam ficção longa, e *Astounding* reunia cerca de seis textos em cada edição. *Amazing* tinha cerca de 100 páginas e, como *Astounding*, publicava principalmente histórias longas. Uma tabela de conteúdo da *Amazing* na década de 1920 listava uma média de oito itens, às vezes tão poucos quanto seis ou até quatro.

A natureza dos conteúdos diferia.

*Amazing Stories*, sob seu editor e fundador Hugo Gernsback, chamava o gênero que oferecia de *scientifiction* [*cientificação*, em uma tradução livre]. Esse neologismo era mais fácil de ler do que de dizer, e Gernsback acabou aceitando, preferindo e promovendo o termo Ficção Científica. Gernsback evitava a fantasia. Na quarta edição da revista, em julho de 1926, ele anunciou:

---

<sup>46</sup> Para Williams, o refúgio é temporário, como na versão do poema publicada em *The collected poems of Tennessee Williams*, editado por David Roessel e Nicholas Moschovakis (Nova York: New Directions, 2002):

Eu acho que os estranhos, os loucos, os excêntricos  
Terão seu feriado este ano,  
Eu acho que, por um pequeno tempo,  
haverá compaixão pelos selvagens.  
Eu acho que, em lugares conhecidos como alegres,  
em clubes secretos e bares privados,  
os condenados farão seresta aos condenados  
com tambores frenéticos e guitarras selvagens.  
Eu acho que, por algum motivo incerto,  
a misericórdia será mostrada nesta estação  
para os adoráveis e desajustados,  
para os brilhantes e deformados —  
Eu acho que eles serão abrigados e aquecidos  
E alimentados e confortados por um tempo  
antes de, com um sorriso tão terno,  
a terra destruir seu filho torto.

Alimentados e confortados apenas por um tempo? Como Kilroy diz em *Camino Real*, Décimo bloco:  
“Tudo é por um tempo. Por um tempo é a matéria de que são feitos os sonhos, Baby!”

<sup>47</sup> Nota do tradutor: como já mencionado, que compreendem diversos gêneros de texto ficcional.

Rejeitamos histórias frequentemente com base na opinião de que o enredo ou a ação não estão de acordo com a ciência como a conhecemos hoje. Por exemplo, quando vemos um enredo em que o herói é transformado em uma árvore, depois em uma pedra e, em seguida, volta a ser ele mesmo, não consideramos isso ciência, mas sim um conto de fadas, e tais histórias não têm lugar na *AMAZING STORIES*.<sup>48</sup>

Gernsback estava fazendo uma distinção com *Weird Tales*,<sup>49</sup> cujo editor, Farnsworth Wright, havia declarado que os conteúdos da *Weird* vinham de “um reino imperecível da imaginação”, incluindo histórias sobre lobisomens, vampiros e “o ápice da ficção científica estranha” (*Weird...*, 1928, contracapa).

*Amazing* baseava o que publicava em probabilidades científicas (“Ficção Extravagante hoje ... Fato Frio Amanhã”). Os crimes nas histórias de detetive da *Amazing* eram resolvidos por detetives com um esfigmógrafo<sup>50</sup> ou “o raio-X, impressões digitais e o fonógrafo”.<sup>51</sup> Aqui está um resumo de uma história da *Amazing* de agosto de 1929 que dá uma ideia do que os editores da revista achavam que interessaria aos seus leitores:

THE GRIM INHERITANCE [A HERANÇA SINISTRA], por Carl Clausen. É quase alarmante quando se considera o efeito deletério que uma pequena glândula endócrina defeituosa pode ter no bem-estar e na saúde de um indivíduo. A glândula endócrina é particularmente interessante e o autor desta história a usou de forma adequada em uma história de detetive científico de mérito definitivo.<sup>52</sup>

O jovem Tom Williams, que procurava vender o que escrevia, não teria sido incentivado a enviar para a *Amazing Stories*. *Amazing* publicava principalmente autores de ficção científica conhecidos e estabelecidos: H. G. Wells, Jules Verne e Edgar Rice Burroughs (o criador de Tarzan, Burroughs também concebeu John Carter de Marte). Em março de 1927, a *Amazing* publicou o conto sinistro de cirurgia de H. G. Wells, “Under the knife” [“Sob a faca”], aguçando o apetite dos leitores um mês antes da publicação: “Embora grotesco até certo ponto, são as experiências estranhas do paciente que se

---

<sup>48</sup> *Amazing Stories*, v. 1, n. 4, p. 291, julho de 1926. O cabeçalho da página tem “Ficção Extravagante Hoje... Fato Frio Amanhã” e abaixo disso o editorial de Gernsback tem como título “FICÇÃO CONTRA FATOS”.

<sup>49</sup> *Astounding Stories* ainda não havia sido publicada.

<sup>50</sup> Mede a pressão arterial em “The hammering man” [“O homem que martela”], de Edwin Balmer e William B. MacHarg. *Amazing Stories*, março de 1927.

<sup>51</sup> “O raio-X, impressões digitais e o fonógrafo” auxiliam o “detetive científico” de “The white gold pirate” [“O pirata do ouro branco”], de Merlin Moore Taylor. *Amazing Stories*, março de 1927. O mesmo número da *Amazing Stories* contém a sinistra história cirúrgica [conto] de H. G. Wells, “Under the knife”.

<sup>52</sup> O resumo de “The grim inheritance” [“A herança de Grim”] apareceu na *Amazing Stories* de julho de 1929, um mês antes da noveleta [no original *story*] ser publicada.



destacam mais do que a sua grotesquidade”.<sup>53</sup>

*Amazing* não publicaria uma história sinistra de cirurgia de um adolescente desconhecido.<sup>54</sup> Então é seguro dizer que Tom Williams pelo menos deu uma olhada na *Amazing* antes de decidir que não era bem-vindo lá.

**Figura 8** - Uma ilustração do conto “The face of Isis” [“A face de Ísis”], de Cyril G. Wates, publicado em *Amazing Stories*, v. 3, n. 12, p. 1085, de março de 1929



Fonte: Acervo do autor.

<sup>53</sup> *Amazing Stories*, de fevereiro de 1927, no mês anterior o conto foi publicado.

<sup>54</sup> *Amazing Stories* publicou um conto egípcio em março de 1929. “The face of Isis”, de Cyril G. Wates. Dois arqueólogos descobrem uma inscrição, percebem que é um diagrama de uma nave egípcia, constroem a nave, lançam-na, mas percebem, depois de cair e queimar, que o segredo do seu mineral antigravidade se perdeu no tempo. “Deixe-me fazer uma pergunta”, disse o professor, sentando-se em sua espreguiçadeira. “Suponha que você monte um eletroímã na borda de uma roda grande e faça com que um pedaço de ferro macio adira a um polo do ímã. Quando a roda estiver girando, em que direção o pedaço de ferro se moveria se você de repente desligasse a corrente magnetizante?” Courtland pensou por um momento. “Ora, numa tangente ao aro da roda, suponho”, ele ofereceu, finalmente. “Exatamente! E quando desligarmos a força da gravidade entre o nosso carro e a Terra, ela se afastará.” Extraído de: *Amazing Stories*, v. 3, n. 12, p. 1095, março de 1929.

A revista *Astounding Stories of Super-Science* começou a ser publicada em 1930. Era uma revista masculina – não tanto para meninos, como é evidente pelos anúncios de creme de barbear, cintas para hérnias e empregos de inspeção de segurança ferroviária. O editor Harry Bates estabeleceu a política da *Astounding Stories of Super-Science* no primeiro número (com “Phantoms of reality” [“Fantasmas da realidade”], de Ray Cummings, na capa): “[...] uma revista cujas histórias anteciparão as conquistas supercientíficas do Amanhã – cujas histórias não só serão estritamente precisas em sua ciência, mas serão contadas vividamente, dramaticamente e emocionantemente”<sup>55</sup>.

Figura 9 - Anúncio publicado em *Astounding Stories*, v. 1, n. 2, p. 152, em fevereiro de 1930

## Only 28 years old and earning \$15,000 a year

**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.

**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.

**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!

**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.

**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.

**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.

**INTERNATIONAL CORRESPONDENCE SCHOOLS, Box 2124-E, Scranton, Penna.**

Without cost or obligation, please send me a copy of your booklet, "Who Wins and Why," and full particulars about the courses below which I have marked X in the list below:

BUSINESS TRAINING COURSES			
<input type="checkbox"/> Business Management	<input type="checkbox"/> Cost Accounting	<input type="checkbox"/> Business Correspondence	<input type="checkbox"/> Mail Carrier
<input type="checkbox"/> Industrial Management	<input type="checkbox"/> Bookkeeping	<input type="checkbox"/> Show Card and Sign Lettering	<input type="checkbox"/> Grade School Subjects
<input type="checkbox"/> Personnel Management	<input type="checkbox"/> Secretarial Work	<input type="checkbox"/> Stenography and Typing	<input type="checkbox"/> High School Subjects
<input type="checkbox"/> Traffic Management	<input type="checkbox"/> Spanish <input type="checkbox"/> French	<input type="checkbox"/> English	<input type="checkbox"/> Penmanship
<input type="checkbox"/> Accounting and C. P. A. Coaching	<input type="checkbox"/> Salesmanship	<input type="checkbox"/> Civil Service	<input type="checkbox"/> Illustrating
	<input type="checkbox"/> Advertising	<input type="checkbox"/> Railway Mail Clerk	<input type="checkbox"/> Lumber Dealer
TECHNICAL AND INDUSTRIAL COURSES			
<input type="checkbox"/> Architect	<input type="checkbox"/> Telegraph Encoder	<input type="checkbox"/> Aviation Engines	<input type="checkbox"/> Pharmacy
<input type="checkbox"/> Architectural Draftsman	<input type="checkbox"/> Telephone Work	<input type="checkbox"/> Plumber and Steam Fitter	<input type="checkbox"/> Mining Engineer
<input type="checkbox"/> Building Foreman	<input type="checkbox"/> Mechanical Engineer	<input type="checkbox"/> Plumbing, Pipefitter	<input type="checkbox"/> Navigation
<input type="checkbox"/> Concrete Builder	<input type="checkbox"/> Mechanical Draftsman	<input type="checkbox"/> Pureman Plumber	<input type="checkbox"/> Assayer
<input type="checkbox"/> Contractor and Builder	<input type="checkbox"/> Machine Shop Practice	<input type="checkbox"/> Heating and Ventilation	<input type="checkbox"/> Iron and Steel Worker
<input type="checkbox"/> Structural Draftsman	<input type="checkbox"/> Toolmaker	<input type="checkbox"/> Sheet-Metal Worker	<input type="checkbox"/> Textile Overseer or Supt.
<input type="checkbox"/> Structural Engineer	<input type="checkbox"/> Patternmaker	<input type="checkbox"/> Steam Engineer	<input type="checkbox"/> Cotton Manufacturing
<input type="checkbox"/> Electrical Engineer	<input type="checkbox"/> Civil Engineer	<input type="checkbox"/> Marine Engineer	<input type="checkbox"/> Woolen Manufacturing
<input type="checkbox"/> Electrical Contractor	<input type="checkbox"/> Surveying and Mapping	<input type="checkbox"/> Refrigeration Engineer	<input type="checkbox"/> Agriculturist
<input type="checkbox"/> Electric Wiring	<input type="checkbox"/> Bridge Engineer	<input type="checkbox"/> H. R. Practitioner	<input type="checkbox"/> Pulp Graveling
<input type="checkbox"/> Electric Lighting	<input type="checkbox"/> Gas Engine Operating	<input type="checkbox"/> Highway Engineer	<input type="checkbox"/> Poultry Farming
<input type="checkbox"/> Electric Car Running	<input type="checkbox"/> Automobile Work	<input type="checkbox"/> Chemist	<input type="checkbox"/> Mathematics <input type="checkbox"/> Radio

Name: \_\_\_\_\_ Address: \_\_\_\_\_  
City: \_\_\_\_\_ State: \_\_\_\_\_

Please mention NEWSSTAND GROUP—MEN'S LIST, when answering advertisements

Fonte: Acervo do autor.

<sup>55</sup> *Astounding Stories*, v. 1, n. 1, p. 7, janeiro de 1930.



Williams pode ter lido *Astounding Stories*: há pontos de contato e coincidência em seu trabalho.

Na segunda edição da *Astounding*, em fevereiro de 1930, a página cinco foi dedicada a um anúncio de página inteira com painéis de desenhos animados retratando a situação de um jovem que teve que abandonar a escola para trabalhar em uma fábrica de sapatos, um paralelo com o narrador fictício de *The glass menagerie*, Tom Wingfield, e um paralelo com a vida real de Tom Williams, o autor.

No topo da página, seis caixas de quadrinhos estão dispostas em duas fileiras de três. A primeira caixa está legendada como “Trabalha em fábrica de sapatos” e o texto abaixo da legenda informa aos leitores: “W. T. Carson foi obrigado a deixar a escola cedo. Sua ajuda era necessária em casa. Ele conseguiu um ‘emprego’ em uma fábrica de sapatos em Huntington, no estado da Virgínia Ocidental, para ganhar 12 dólares por semana.”

As legendas sob as caixas que seguem anunciam a ascensão de Carson à riqueza desde “Começa a Estudar em Casa”, até “Agora é Dono de um Grande Negócio, Dá Palestras na Faculdade”. Palestras sobre eletricidade. A última caixa das seis é legendada como “O Chefe Está Observando Você” e o texto abaixo sugere “Mostre a ele que você é ambicioso e realmente está tentando progredir”.

Em *The glass menagerie* (ambientada em 1936, escrita em 1945), Tom Wingfield conta a sua mãe, Amanda, que ele convidou um bom partido para conhecer sua irmã solteira Laura. Amanda pergunta sobre o potencial do pretendente:

TOM: Acho que ele realmente busca o autoaperfeiçoamento.

AMANDA: Que razão você tem para pensar assim?

TOM: Ele frequenta a escola noturna.

AMANDA [radiante]: Esplêndido! O que ele faz, quero dizer, estuda?

TOM: Engenharia de rádio e falar em público!

AMANDA: Então ele tem visões de ser avançado no mundo! Qualquer jovem que estuda oratória pretende ter um emprego executivo algum dia! E engenharia de rádio - Uma coisa para o futuro! (Williams, 1945)

A página seis de *Astounding Tales*, de fevereiro de 1930, continha um anúncio de página inteira promovendo um anúncio promover uma escola de engenharia de rádio como “o caminho para o sucesso”, isso soa muito como o Cavalheiro Chamador em *The glass menagerie*:<sup>56</sup> “JIM: [Seus olhos brilham.] Conhecimento - Zzzzzp! Dinheiro - Zzzzzp! - Poder! É nesse ciclo que a democracia se baseia!” (Williams, 2000a, p. 454).

<sup>56</sup> *Weird Tales* também imprimiu anúncios de uma página para Estudos sobre o Rádio e Oratória como chaves para o sucesso.

Podemos fantasiar, ou será que Tennessee Williams fantasiou, que o Gentleman Caller tinha visto o anúncio da Escola Internacional por Correspondência? Abaixo dos desenhos havia um formulário a ser enviado pelo correio com “detalhes completos” sobre quaisquer cursos que interessassem ao leitor. Entre as 40 opções estão cinco cursos de elétrica e um curso de Avicultura. Esses tipos de anúncios aparecem em outras publicações.

Quando as luzes do apartamento de Wingfield se apagam (que é o que acontece quando você não paga a conta), Amanda fica sozinha junto à caixa de fusíveis com o Gentleman Caller.

AMANDA: A eletricidade não é uma coisa misteriosa? ... Vivemos em um universo tão misterioso, não é? Algumas pessoas dizem que a ciência esclarece todos os mistérios para nós. Na minha opinião, só cria mais! (Williams, 2000a, p. 445).

## Referências

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). Tradução para o inglês de Lafcadio Hearn. **Weird Tales**, v. 7, n. 4, p. 527-534, Abril 1926.

HARLOW, Alvin F. Folks used to believe: the familiar. **Weird Tales**, v. 11, n. 4, p. 41, Abril 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, Maio-julho 1924.

LOVECRAFT, H. P. The call of Cthulhu. **Weird Tales**, v. 11, n. 2, p. 159-178, 287, Fevereiro 1928.

LOVECRAFT, H. P. The outsider. **Weird Tales**, v. 7, n. 4, p. 449-453, Abril 1926a.

- LOVECRAFT, H. P. The tomb. **Weird Tales**, v. 7, n. 1, p. 117-123, Janeiro 1926b.
- LOVECRAFT, H. P. Yule horror. **Weird Tales**, v. 8, n. 6, p. 846, Dezembro 1926c.
- QUINN, Seabury. The end of the horror. **Weird Tales**, v. 6, n. 1, p. 121-124, Julho 1925a.
- QUINN, Seabury. The Salem horror. **Weird Tales**, v. 5, n. 3, p. 73-77, Março 1925b.
- WEIRD TALES, v. 11, n. 2, interior da capa, Fevereiro 1928.
- WHITMAN, Walt. Death carol. **Weird Tales**, v. 7, n. 3, p. 398, Março 1926.
- WHITMAN, Walt. Whispers of heavenly death. **Weird Tales**, v. 6, n. 5, p. 699, Novembro 1925.
- WILLIAMS, Tennessee. William's wells of violence. **New York Times**, p. 446, Domingo, Março 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, Agosto 1928.
- WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams Volume 1, Plays 1937-1955**. Editado por Kenneth Holditch and Mel Gussow. New York: Library of America, 2000a.
- WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams Volume 2, Plays 1957-1980** Editado por Kenneth Holditch and Mel Gussow. New York: Library of America, 2000b.

WILLIAMS, Tennessee. The yellow bird. **Town & Country**, p. 40-41, 102-107, Junho 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.

Tradução submetida em: 22 out. 2024

Tradução aceita em: 26 nov. 2024



*"De um Liberal da Guerra Fria  
para um Radical Arisco, com amor":  
Arthur Miller sobre Tennessee Williams<sup>1</sup>*

*"From a Cold War Liberal  
to a Skittish Radical, with love":  
Arthur Miller on Tennessee Williams*

Thiago Russo<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14332415

## Resumo

Este ensaio explora os comentários de Arthur Miller sobre as obras e o impacto de Tennessee Williams no drama estadunidense e em sua própria escrita. Primeiramente ele 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 estadunidense, mas para as ideias políticas que marcaram os dramas de Williams. Conclui-se com um apelo à necessidade de explorar mais os dramas de Williams, especialmente aqueles ofuscados pela ideologia dos críticos.

**Palavras-chave:** Crítica; Louvor; História, Legado; Política.

## 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 paper 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:** Critics; Eulogy; History; Legacy; Politics.

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2566>. Acesso em: 27 nov. 2024.

<sup>2</sup> Pós-Doutorando, Doutor e Mestre em Estudos Linguísticos e Literários (USP). Membro titular da *The Arthur Miller Society*, autor de *Arthur Miller for the 21st Century* (Palgrave), *The Ride Down Mt. Morgan* (Bloomsbury) e *Arthur Miller in Context* (Cambridge). Professor e tradutor, teve sua tese de doutorado realizada parcialmente na University of Louisville (Kentucky), indicada ao Prêmio CAPES. E-mail: thiagorusso@alumni.usp.br.

## Introdução

O legado de Tennessee Williams para muitas áreas é incalculável. Dramaturgos, poetas, roteiristas, artistas, sociólogos, historiadores, filósofos e muitos outros encontram nos dramas de Williams uma fonte incrível de inspiração e de análise. Tal legado é transgeográfico e trans-histórico, estando presente em palcos, cinemas, festivais, escolas e universidades no mundo todo. Da Broadway até Hollywood, de locais caros às favelas, a voz de Williams ressoa poderosa e forte como aquela cuja contribuição implode fronteiras e restrições, e penetra no tecido social com um grande potencial de mudança onde quer que ela chegue.

Uma dessas figuras que reconhece abertamente a contribuição imensurável de Williams é Arthur Miller. O dramaturgo elogiou abertamente a arte de Williams em alguns de seus ensaios, até mesmo afirmando que se sentiu encorajado e inspirado por este a escrever algumas de suas obras, e especialmente um de seus protagonistas mais icônicos, Willy Loman, de *A morte de um caixeiro-viajante* (1949).

A conexão entre Miller e Williams era forte e eles tinham afinidade e admiração mútuas. Tendo dominado os palcos estadunidenses no final dos anos 1940 e 1950, ambos fizeram história na Broadway com peças como *O zoológico de vidro* (1944), *Um bonde chamado desejo* (1947), *Todos eram meus filhos* (1947), *A morte de um caixeiro-viajante* (1949), *As bruxas de Salém* (1953), *Gata em teto de zinco quente* (1953/55) e *Um panorama visto da ponte* (1956).

Os dramaturgos se conheceram em 1940, quando ambos participavam do Playwrights' Dramatic Workshop, na New School for Social Research de Nova York. *Batalha dos anjos* (1940), de Williams, foi o foco principal do workshop porque tanto John Gassner quanto Theresa Helburn (que o dirigia na época) recomendaram a peça para encenação pelo Theatre Guild. Naquele mesmo ano, a peça do workshop não teve sucesso, mas com *Zoológico*, quatro anos depois, em 1944, Williams se estabeleceria como uma das vozes mais importantes dos Estados Unidos com uma essência sulista única. De maneira similar, a produção de Miller de *Um homem de sorte* em 1944 não teve sucesso, mas ele conseguiu esculpir sua identidade como dramaturgo três anos depois com *Todos eram meus filhos* em 1947 (o mesmo ano de *Bonde*), e adicionou a cereja ao bolo com *A morte de um caixeiro-viajante* em 1949 – que lhe rendeu o Prêmio Pulitzer. Este mesmo período deu aos



dois dramaturgos projeção e reputação internacional, conferindo ao drama produzido nos Estados Unidos um status de alta qualidade.

### **Dois estilos diferentes e um elemento em comum**

Ambos frequentemente se parabenizavam por seus sucessos e tinham um bom relacionamento. Um momento muito marcante ocorreu quando em 1954, sob a sombra esmagadora do macarthismo, o governo se recusou a renovar o passaporte de Miller quando este quis comparecer à estreia de *As bruxas de Salém*, na Bélgica. Williams, que se manteve um pouco mais reservado durante os anos do macarthismo, correu em defesa de Miller e escreveu um *amicus curiae* ao Departamento de Estado para reclamar que “o Sr. Miller e sua obra ocupam a mais alta posição crítica e popular na consideração da Europa Ocidental” (Abbotson, 2007, p. 475). Sentindo simpatia por Miller, Williams também havia experimentado rejeição/injustiça em seu próprio país. Ambos tiveram suas obras injustamente descartadas/desconsideradas mais tarde na vida, no entanto, ambos continuaram escrevendo e, portanto, indo contra a corrente dos ditames dos críticos. Miller teve um pouco mais de sorte porque viveu o suficiente para ver sua obra começar a voltar a ser favorecida, enquanto Williams faleceu antes que os críticos comessem a reavaliar suas obras.

Um forte vínculo entre Miller e Williams era Elia Kazan. O diretor icônico de *Um bonde chamado desejo* construiu uma parceria com ambos os dramaturgos trabalhando em estreita colaboração com eles em produções que se tornaram uma referência gravada nas páginas das historiografias do teatro e do cinema. Embora Miller e Williams tivessem muitas conexões ao longo da vida e com as pessoas que cruzaram seus caminhos, ambos os dramaturgos são, em muitos aspectos, bastante diferentes, com Williams colocando uma ênfase maior na vida privada de seus protagonistas, enquanto Miller se concentra em sua identidade mais pública.

Savran (1992, p. 11), um renomado pesquisador de ambos os dramaturgos, define Miller como um “liberal da Guerra Fria” e Williams como um “radical arisco”, ambos com estilos diferentes, mas com o símbolo comum de um forte teor político. Embora estilisticamente diferentes, seus dramas são unidos em torno do poder que o dinheiro tem em moldar as vidas e subjetividades das pessoas esculpidas em cada uma de suas

personagens. A autoridade implacável do dinheiro (e, portanto, do poder) colocou nos palcos e nas páginas de suas peças os próprios processos e resultados de se viver no coração de um país capitalista.

Um dos principais pontos fortes de Williams, seu lirismo, contrasta fortemente com a aparente dureza e falta de suavidade de Miller. Arthur Oberg (Murphy, 2011, p. 303) aponta que, “Na imagem estabelecida, a arte de Miller é masculina e escarpada; a de Williams, poética e delicada,” ambas sendo inovadoras e instigantes, cornucópia de análises teatrais, sociológicas, históricas, políticas e filosóficas. Além disso, enquanto Williams é amplamente estudado através das lentes comparativas de sua arte à de Anton Tchekhov, Miller é frequentemente comparado a Henrik Ibsen (tendo inclusive adaptado *Um inimigo do povo* no olho da tempestade macarthista, em 1951).

### **Louvando Williams, desfazendo o assim chamado *esteta isolado***

Apesar de seus estilos diferentes, uma parte significativa da produção de Miller é inspirada não apenas pelas ideias e temas de Williams, mas também por seu próprio estilo, incluindo seu lirismo. Na autobiografia *Timebends*, Miller (1987, p. 244) comenta sobre a linguagem poderosa empregada por Williams, exultando sua inovação revolucionária:

A novidade revolucionária de *O zoológico de vidro*, por exemplo, estava em sua elevação poética, mas uma estrutura dramática rígida subjacente foi o que garantiu à peça o direito de cantar poeticamente. Poesia no teatro não é, ou, pelo menos, não deveria ser, uma causa, mas uma consequência, e essa estrutura de narrativa e personagem tornou essa peça muito particular disponível para qualquer um capaz de sentir tudo.<sup>3</sup>

Ainda hipnotizado pela conquista de Williams, em um ensaio intitulado “O legado de Tennessee Williams: uma eloquência e amplitude de sentimento”, Miller (2016, p. 150) continua elogiando *Zoológico*, destacando sua estrutura poderosa, e analisando sua forma:

O que era novo em Tennessee Williams era sua insistência rapsódica de que a forma servisse à sua declaração em vez de dominá-la e restringi-la. Nele, o teatro estadunidense encontrou, talvez pela primeira vez, uma eloquência

---

<sup>3</sup> “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.”

e uma amplitude de sentimento. E conduzir essa linha lírica recém-descoberta era uma espécie de heroísmo emocional; ele não queria aprovar ou desaprovar, mas tocar o germe da vida e celebrá-lo com beleza verbal.<sup>4</sup>

Levado por Elia Kazan para assistir a *Um bonde chamado Desejo*, assim como o próprio Williams havia assistido a *Todos eram meus filhos* em 1947, Miller (1987, p. 227) ficou particularmente fascinado pela peça e expressou o quão fortemente inspirado e encorajado se sentiu para escrever uma de suas obras mais canônicas (talvez a mais canônica), *Caixeiro-Viajante*:

Com *Bonde*, Tennessee imprimiu uma licença para falar a plenos pulmões, e isso ajudou a me fortalecer quando me voltei a Willy Loman, um vendedor cheio de palavras e, melhor ainda, um homem que nunca parava de tentar.<sup>5</sup>

Miller ficou surpreso com a forma como a peça misturou com sucesso elementos realistas e não realistas, e credita a vitalidade e o lirismo de *Bonde* como libertadores para experimentar mais livremente em seu próprio trabalho. A admiração de Miller pelo lirismo de Williams aponta para sua própria experiência com uma linguagem poética, embora ele esteja de fato mais próximo da prosa de Ibsen do que da poética de Tchekhov. Quando trabalhou com o Federal Theatre Project (FTP) em 1938, Miller escreveu uma peça em versos chamada *The golden years* (*Os anos dourados*). Christopher Bigsby (2005, p. 155) relata que em uma carta ao professor Kenneth Rowe, Miller surpreendentemente disse que achava escrever versos mais interessante e mais intenso do que escrever prosa: “Eu descobri que em versos você é forçado a ser breve e direto ao ponto. O verso espreme os excessos e você fica com o significado real da linguagem”.

Curiosamente, poucas pessoas sabem que duas das obras mais icônicas de Miller, *A morte de um caixeiro-viajante* e *As bruxas de Salém*, foram originalmente escritas em verso. Da mesma forma, a versão em um ato de *Um panorama visto da ponte* (1955) foi escrita misturando verso e prosa. Vale ressaltar que Miller também escreveu peças em um ato que abrangem estruturalmente a *condensação* e a *concisão* da linguagem com um amplo uso de simbolismos e linguagem poética, detectáveis no lirismo moderno, no conto e no chamado

---

<sup>4</sup> “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.”

<sup>5</sup> “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.”

*teatro do absurdo*.<sup>6</sup>

No entanto, Miller encontrou um teatro estadunidense hostil à forma poética e decidiu embarcar em um estilo diferente, principalmente com peças de longa duração. Embora Williams e Miller estivessem sob os holofotes, ambos os dramaturgos estariam fadados à negligência e ao desrespeito no final de suas carreiras dentro dos Estados Unidos. Miller (2016, p. 151) foi extremamente crítico a isso e, escrevendo sobre Williams, o louvou lindamente:

Apesar da grande fama, Williams nunca se acomodou em um canto confortável da cozinha literária. Só pode ter sido o orgulho nascido da coragem que o manteve escrevendo peças depois que o teatro profissional ao qual ele havia emprestado tanta dignidade, tanta aspiração, não conseguiu encontrar lugar para suas peças. Mas ele nunca perdeu seu humor e uma generosidade fenomenal para com outros artistas. Poucos meses antes de sua morte, recebi uma carta dele sobre uma peça minha que teve algumas das críticas mais incompreensíveis da minha carreira. Eu não via o Tennessee há anos, mas da escuridão surgiu esse aperto de mão, essa voz tristemente risonha me dizendo que ele tinha visto, entendido e amado minha peça e, na verdade, que nós dois tínhamos vivido para testemunhar um caos de espírito, uma surdez de ouvido e uma cegueira de olho, e que continuou assim mesmo.<sup>7</sup>

Certamente Miller entendeu a injustiça pela qual Williams teve que passar em seu próprio país, pois ele também passou por isso. Mas foi também a posição humanística e política de Miller – essencialmente contra o comercialismo esmagador da Broadway – que lhe permitiu permanecer sóbrio ao longo de sua carreira. Miller (2016, p. 226) foi um dos poucos que detectou em Williams um drama com uma poderosa envergadura política, afastando-o da imagem do *esteta isolado* a que ele foi frequentemente associado: “Certamente nunca o considereirei o esteta isolado que pensavam que ele era. Há uma política radical da alma, bem como da urna eleitoral e da linha de piquete”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Para uma abordagem mais aprofundada sobre peças de um ato, consulte: BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia Comparada Estados Unidos/Brasil: Três Estudos**. São Bernardo do Campo: Cia. Fagulha, 2017.

<sup>7</sup> “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.”

<sup>8</sup> “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.”

## Conclusão

Williams e Miller, dois dramaturgos no coração do capitalismo e das promessas do sonho americano. Dois dramaturgos no centro do sucesso, fama, dinheiro e prestígio. Dois dramaturgos ofuscados pelas demandas comerciais do empreendimento teatral e empurrados para as margens. No entanto, o respeito que esses dois gigantes do teatro estadunidense tinham um pelo outro e por suas obras não é apenas um fato que atesta a grandiosidade de suas obras dramáticas, mas mostra a solidariedade e a compreensão do quão difícil é ser compreendido e respeitado no coração de um sistema que descarta pessoas de forma imprudente. Felizmente, ainda há acadêmicos, professores, alunos, atores, diretores etc. que ajudam a manter as obras e o legado de Williams vivos, e que ainda precisam explorar e (des)cobrir muito do que foi ignorado e descartado pela ideologia dos críticos. Neste ensaio, Williams foi carinhosamente e merecidamente homenageado por Arthur Miller. Se fosse uma carta, certamente seria assinada: “*De um Liberal da Guerra Fria para um Radical Arisco, com amor*”.

## Referências

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.

Tradução submetida em: 15 ago. 2024

Tradução aceita em: 26 nov. 2024



*“De un Liberal de la Guerra Fría a un  
Radical Nervioso, con amor”:*  
**Arthur Miller sobre Tennessee Williams<sup>1</sup>**

*“From a Cold War Liberal to a  
Skittish Radical, with love”:*  
**Arthur Miller on Tennessee Williams**

Thiago Russo<sup>2</sup>

Luis Marcio Arnaut (tradução)<sup>3</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14441926

### Resumen

Este ensayo explora los comentarios de Arthur Miller sobre las obras de Tennessee Williams y su impacto en el drama estadounidense y en su propia escritura. Primero, se exploran algunos paralelismos entre los dos dramaturgos, comentando sus diferentes estilos. Posteriormente, el ensayo expone los elogios de Miller a Williams, destacando la poderosa contribución de este último no solo al teatro de los Estados Unidos, sino también a las ideas políticas que marcaron los dramas de Williams. Concluye con un llamado a la necesidad de explorar más las obras de Williams, especialmente aquellas opacadas por la ideología de los críticos.

**Palabras clave:** Dramaturgia estadounidense; Elogio; Legado; Política.

### 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. playwrighting; Eulogy; Legacy; Politics.

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente en inglés en esta revista (v. 7, n. 2, 2023), con el título en inglés proporcionado en esta página. Disponible en:

<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2566>.

Consultado el: 23 de noviembre 2024.

<sup>2</sup> Posdoctorando, Doctor y Magíster en Estudios Lingüísticos y Literarios (USP), miembro titular de la The Arthur Miller Society (EE.UU.), profesor, traductor y autor de libros sobre dramaturgia en Estados Unidos y en el Reino Unido. Su tesis doctoral, realizada parcialmente en la University of Louisville (Kentucky), fue nominada al Premio CAPES a las mejores tesis en 2021. Correo electrónico: thiagorusso@alumni.usp.br.

<sup>3</sup> Actor, traductor e investigador de Tennessee Williams. Tradujo los textos de Williams para los espectáculos *Ángel de piedra* (2022-23, dirigida por Nelson Baskerville) y *¿Por qué Desdemona amaba al moro?* (2024, dirigida por Noémí Marinho), con David Medeiros. Dramaturgista y consultor de la obra de Williams para Cia. Triptal (espectáculo *Infierno-Un interludio expresionista*, 2019-20) y Cia. Filhos do Doutor Alfredo (espectáculo *Ensayo Tennessee*, 2024). Correo electrónico: lmarcio@usp.br.



## Introducción

El legado de Tennessee Williams en múltiples áreas es incalculable. Dramaturgos, poetas, guionistas, artistas, sociólogos, historiadores, filósofos y muchos otros encuentran en los dramas de Williams una fuente increíble de inspiración y análisis. Este legado es tanto transgeográfico como transhistórico, presente en escenarios, cines, festivales, escuelas y universidades de todo el mundo. Desde Broadway hasta Hollywood, desde los espacios más exclusivos hasta los barrios bajos, la voz de Williams resuena poderosamente como la de alguien cuya contribución hace estallar fronteras y restricciones, penetrando el tejido social con un gran potencial de cambio dondequiera que se posa.

Uno de los personajes que reconoce abiertamente la inmensurable contribución de Williams es Arthur Miller. En algunos de sus ensayos elogió abiertamente el arte de Williams, llegando incluso a afirmar que se sintió alentado e inspirado por Williams para escribir algunas de sus obras, especialmente uno de sus protagonistas más icónicos, Willy Loman, de *La muerte de un viajante* (1949).

La relación entre Miller y Williams fue sólida y compartieron una admiración mutua. Dominaron los escenarios estadounidenses a finales de los años 1940 y 1950, ambos hicieron historia en Broadway con obras como *El zoo de cristal* (1944), *Un tranvía llamado Deseo* (1947), *Todos eran mis hijos* (1947), *La muerte de un viajante* (1949), *Las brujas de Salem* (1953), *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1953/55) y *Vista desde el puente* (1956).

Se conocieron en 1940, cuando ambos participaban en el Playwrights' Dramatic Workshop en la New School for Social Research de Nueva York. *Batalla de ángeles* (1940), de Williams, fue el centro de atención del taller, ya que tanto John Gassner como Theresa Helburn (quienes lo dirigían en ese momento) habían recomendado la obra para ser producida por el Theatre Guild. Ese mismo año, la obra del taller no tuvo éxito, pero con *El zoo de cristal*, cuatro años después, en 1944, Williams se estableció como una de las voces más importantes de América con un distintivo sabor sureño. De manera similar, la producción de Miller de *El hombre que tenía toda la suerte* en 1944 fracasó, pero logró labrarse una identidad como dramaturgo tres años después con *Todos eran mis hijos* en 1947 (el mismo año de *Un tranvía*), y añadiendo la guinda con *La muerte de un viajante* en 1949, lo cual le valió el Premio Pulitzer.

Este periodo marcó la proyección y la reputación internacional de ambos dramaturgos, otorgando al drama estadounidense un estatus de alta calidad.

### **Dos estilos diferentes y un vínculo común**

Ambos dramaturgos se felicitaban mutuamente por sus éxitos y mantenían una buena relación. Un momento muy notable ocurrió en 1954, bajo la sombra aplastante del macartismo, cuando el gobierno se negó a renovar el pasaporte de Miller cuando él quería asistir al estreno belga de *Las brujas de Salem*. Williams, quien se mantuvo más reservado durante los años del macartismo, salió en defensa de Miller y escribió un *amicus curiae* en nombre de Miller al Departamento de Estado para protestar que “el Sr. Miller y su obra ocupan la posición más alta tanto en la crítica como en la popularidad de Europa Occidental” (Abbotson, 2007, p. 475). Williams, sintiendo simpatía por Miller, también había experimentado rechazo e injusticia en su propio país. Ambos vieron cómo sus obras fueron injustamente descartadas en sus vidas posteriores, pero continuaron escribiendo, desafiando así las dictaduras de los críticos. Miller tuvo algo más de suerte al vivir lo suficiente para ver cómo su obra comenzaba a ser apreciada nuevamente, mientras que Williams falleció antes de que los críticos comenzaran a reevaluar su trabajo.

Un fuerte vínculo entre Miller y Williams fue Elia Kazan. El director emblemático de *Un tranvía llamado Deseo* forjó una asociación con ambos dramaturgos, trabajando estrechamente con ellos en producciones que se convirtieron en referencias grabadas en las páginas de la historiografía teatral y cinematográfica. Aunque Miller y Williams tuvieron muchas conexiones a lo largo de sus vidas y con las personas que cruzaron sus caminos, ambos dramaturgos son, en muchos aspectos, muy diferentes. Williams pone un mayor énfasis en la vida privada de sus protagonistas, mientras que Miller se centra más en su identidad pública. Savran (1992, p. 11), un reconocido estudioso de ambos dramaturgos, define a Miller como un “Liberal de la Guerra Fría” y a Williams como un “Radical Nervioso”, ambos con estilos diferentes pero con el vínculo común de un fuerte tenor político. A pesar de sus diferencias estilísticas, sus dramas están unidos en torno al poder que el dinero tiene en dar forma a las vidas y subjetividades de las personas, grabadas en cada uno de sus personajes. La autoridad implacable del dinero (y por ende del poder) puesta en escena y en las páginas de sus obras muestra los procesos y

resultados de vivir en el corazón de un país capitalista.

Una de las principales fortalezas de Williams, su lirismo, contrasta fuertemente con la aparente aspereza y falta de suavidad de Miller. Arthur Oberg (Murphy, 2011, p. 303) señala que “en la imagen establecida, el arte de Miller es masculino y escarpado; el de Williams, poético y delicado”, ambos siendo provocativamente innovadores y ricos en análisis teatrales, sociológicos, históricos, políticos y filosóficos. Además, mientras que Williams es ampliamente estudiado a través del lente comparativo de su arte y el de Anton Chéjov, Miller frecuentemente se compara con Henrik Ibsen (incluso adaptó *Un enemigo del pueblo* en el ojo de la tormenta macartista en 1951).

### **Elogiando a Williams, deshaciendo al supuesto esteta cerrado**

A pesar de sus estilos diferentes, una parte significativa de la producción de Miller está inspirada no solo en las ideas y temas de Williams, sino también en su propio estilo, incluyendo su lirismo. En la autobiografía *Timebends (Vueltas al tiempo)*, Miller (1987, p. 244) comenta sobre el poderoso lenguaje utilizado por Williams, exaltando su innovación revolucionaria:

La novedad revolucionaria de *El zoo de cristal*, por ejemplo, radicaba en su elevación poética, pero una estructura dramática subyacente fue lo que le otorgó al juego el derecho de cantar poéticamente. La poesía en el teatro no es, o al menos no debería ser, una causa sino una consecuencia, y esa estructura de narración y personajes hizo que este juego tan privado estuviera disponible para cualquiera capaz de sentirlo por completo.

Aún fascinado por los logros de Williams, en un ensayo titulado “El legado de Tennessee Williams: una elocuencia y amplitud de sentimiento”, Miller (2016, p. 150) continúa elogiando *El zoo de cristal*, resaltando su poderosa estructura y analizando su forma:

Lo nuevo en Tennessee Williams fue su insistencia rapsódica en que la forma sirviera a su expresión en lugar de dominarla y limitarla. En él, el teatro estadounidense encontró, quizás por primera vez, una elocuencia y una amplitud de sentimiento. Y conduciendo por esta línea lírica recién descubierta estaba una especie de heroísmo emocional; él no quería aprobar ni desaprobar, sino tocar el germen de la vida y celebrarlo con belleza verbal.

Llevado a ver *Un tranvía llamado Deseo* por Elia Kazan, como Williams había visto *Todos eran mis hijos* en 1947, Miller (1987, p. 227) quedó particularmente cautivado por la obra y expresó lo fuertemente inspirado y alentado que se sintió al escribir una de sus obras más (quizás la más) canónicas, *La muerte de un viajante*:

Con *Un tranvía llamado Deseo*, Tennessee había impreso una licencia para hablar a plena voz, y me ayudó a fortalecerme mientras me dirigía a Willy Loman, un vendedor lleno de palabras, y mejor aún, un hombre que nunca pudo dejar de intentarlo.

Miller quedó asombrado por la forma en que la obra lograba mezclar con éxito elementos realistas y no realistas, y atribuye la vitalidad y el lirismo de *Un tranvía llamado Deseo* como liberadores para experimentar más libremente en su propia obra. Su admiración por el lirismo de Williams insinuó su propia experiencia con un lenguaje poético, aunque está más cerca de la prosa de Ibsen que de la poética de Chéjov. Cuando trabajó en el Proyecto Teatral Federal (FTP) en 1938, escribió una obra en verso titulada *Los años dorados*. Christopher Bigsby (2005, p. 155) relata que en una carta al Profesor Kenneth Rowe, Miller sorprendentemente dijo que encontró más interesante y más intensa la escritura en verso que en prosa: “Descubrí que en el verso estás obligado a ser breve y directo. El verso exprime la grasa y te deja con el verdadero significado del lenguaje”.

Curiosamente, poca gente sabe que dos de las obras más icónicas de Miller, *La muerte de un viajante* y *Las brujas de Salem*, fueron originalmente escritas en verso. De manera similar, la versión de un acto de *Vista desde el puente* (1955) fue escrita mezclando verso y prosa. Vale mencionar que Miller también escribió obras de un solo acto que estructuralmente incluyen la condensación y la concisión del lenguaje con un amplio uso de simbolismos y lenguaje poético, detectable en el lirismo moderno, el cuento corto y el llamado teatro del absurdo.

Sin embargo, Miller encontró un teatro estadounidense hostil hacia la forma poética y decidió embarcarse en un estilo diferente, principalmente con obras de larga duración. Aunque Williams y Miller estuvieron en el centro de atención, ambos dramaturgos serían objeto de negligencia y desprecio al final de sus carreras dentro de los Estados Unidos. Miller (2016, p. 151) fue extremadamente crítico con esto y al escribir sobre Williams lo elogió de manera hermosa:

A pesar de su gran fama, Williams nunca se instaló cómodamente en un rincón confortable de la cocina literaria. Solo pudo haber sido el orgullo

nacido del coraje lo que lo mantuvo escribiendo obras de teatro después de que el teatro profesional, al cual había prestado tanta dignidad, tanta aspiración, no encontrara lugar para sus obras. Pero nunca perdió su humor y una generosidad fenomenal hacia otros artistas. Unos meses antes de su muerte, recibí una carta suya sobre una de mis obras que había tenido algunas de las críticas más incomprensibles de mi carrera. No había visto a Tennessee en años, pero de la oscuridad llegó este gesto de amistad, esta voz tristemente risueña diciéndome que había visto, entendido y amado mi obra, y en efecto, que ambos habíamos vivido para presenciar un caos espiritual, una sordera del oído y una ceguera del ojo, y que aún así seguíamos adelante.

Claro que Miller entendió la injusticia por la que Williams tuvo que pasar en su propio país, ya que él también la experimentó. Pero también fue la posición humanista y política de Miller, esencialmente en contra del abrumador comercialismo de Broadway, lo que le permitió mantenerse sereno a lo largo de su carrera. Miller (2016, p. 226) fue uno de los pocos que percibió en Williams un drama con un potente alcance político, alejándolo de la imagen del esteta aislado con el que a menudo se lo asociaba: “Ciertamente nunca lo consideré como el esteta aislado que se pensaba que era. Hay una política radical del alma así como del voto y la línea de piquete.”

## Conclusión

Williams y Miller, dos dramaturgos en el corazón del capitalismo y las promesas del Sueño Americano. Dos dramaturgos en el núcleo del éxito, la fama, el dinero y el prestigio. Dos dramaturgos eclipsados por las exigencias comerciales de la empresa teatral, y empujados a los márgenes. Sin embargo, el respeto que estos dos gigantes del teatro estadounidense tenían el uno por el otro y por sus obras no solo es un hecho que testimonia la grandeza de sus trabajos dramáticos, sino que muestra la solidaridad y la comprensión de lo difícil que es ser entendido y respetado en el corazón de un sistema que descarta a las personas imprudentemente.

Afortunadamente, todavía hay académicos, maestros, estudiantes, actores, directores, etc., que ayudan a mantener vivas las obras y el legado de Williams, y que todavía tienen que explorar y descubrir mucho de lo que ha sido ignorado y desechado por la ideología de los críticos. En este ensayo, Williams fue honrado con cariño y merecidamente por Arthur Miller. Si esto fuera una carta, ciertamente estaría firmada: “*De un Liberal de la Guerra Fría a un Radical Nervioso, con amor*”.

## Referencias

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.

Traducción enviada a: 02 de noviembre de 2024

Traducción aprobada en: 30 de noviembre de 2024





## Elective affinities: Tennessee Williams and Woody Allen<sup>1</sup>

## Afinidades eletivas: Tennessee Williams e Woody Allen

Marcos C. P. Soares<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14472984

### 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).

### 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).

---

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2565>. Accessed on: November 29, 2024.

<sup>2</sup> Marcos C. P. Soares holds a degree in English from the University of São Paulo (1990) and a PhD in Linguistic and Literary Studies in English from the University of São Paulo (2000). He completed postdoctoral studies at Yale University, USA (2004) and Columbia University, USA (2012). He is a tenured professor at the University of São Paulo. He has experience in the area of Literature, with an emphasis on English and North American Literature, working mainly on the following themes: materialist criticism, narrative and history, cinema and North American novels. E-mail: [mcpsoare@usp.br](mailto:mcpsoare@usp.br).

## I. Introduction

For film fans who follow Woody Allen's career, the identification of links between his films and the work of Tennessee Williams will not come as a surprise. The relationship is not only explicitly confirmed in the filmmaker's interviews, but has also become the object of attention from specialized critics. In a recently released autobiography, Allen reaffirms the importance of Williams' work for his career and admits to borrowings made in several films. At the same time, he recollects the moment he met his idol in New York and reveals that he became aware of notes in which the playwright made complimentary comments about his work. In this essay, we will reflect on these comments, in which thoughts on the dramaturgical role of memory and comedy converge. Next, we will briefly analyze the film *Blue Jasmine* (2013), partially based on the play *A streetcar named Desire* (1947), by Tennessee Williams, with the aim of proposing an exercise in comparative dramaturgy that can productively illuminate central aspects of both the play as well as the film.

## II. Collaborations

Among other notable achievements in Allen's autobiography, which has the suggestive title of *Apropos of nothing* (in which the supposed refinement of the Frenchified term is followed by a disappointing "about nothing"), the filmmaker criticizes systematically, but always with characteristic good humor, the concept of individual authorship. The theme had already been addressed in several of the films he directed, notably in *Stardust memories* (1980), in which the dilemmas of a famous *cinéaste* reveal that, in the climate of the "defeat" of the counterculture and the progressive hopes of the sixties, the concept of *auteur* had survived only as an imperative of the market constituted around the so-called art cinema. The plot deals with an "independent" artist constantly besieged by a legion of fans and entrepreneurs during a festival held in his honor, each interested in taking advantage of the financial support created by his celebrity status. From this point of view, the film deals a clear blow on the central pillars of the theory of *auteur* cinema, which is generally legitimized by alluding to the director's desire to make films marked by his individual style and by the unified control of the production by his/her striking

personality.

However, in the autobiography, this issue takes on a more pragmatic dimension, especially in the several passages in which Allen insists on the collective nature of film production, citing dozens of collaborators – producers Charles H. Joffe and Jack Rollins, editor Ralph Rosenblum, executive Arthur Krim, critic Vincent Canby, casting director Juliet Taylor, photographer Gordon Willis, among others – without whom, he reiterates, his career would have been a resounding failure. In this vein, this time within the scope of influences, the director expands the concept of collaborative work by listing his idols, both in the field of cinema (the works of Ingmar Bergman and Federico Fellini appear more prominently), and in the field of dramaturgy, emphasizing the importance of the works of writers such as Arthur Miller, with whom he maintained professional liaisons. But a special place in the memoirs is dedicated to Tennessee Williams, about whom Allen writes:

I grew up idolizing Tennessee Williams. Abe Burrows asked me when I was eighteen if there was anyone I wanted to meet to discuss my interest in writing with. I said Tennessee Williams. He said Tennessee's not the kind of guy whom one can easily sit and chat with. I read all his plays, all his books. Two of my proudest possessions when I was that age were handsome hardcover copies of *One Arm* and *Hard Candy*. I've seen his plays many times. I have my favorite plays and productions. As I gushed earlier, the movie of *Streetcar* is for me total artistic perfection. [...] It's the most perfect confluence of script, performance, and direction I've ever seen. I agree with Richard Schickel, who calls the play perfect. The characters are so perfectly written, every nuance, every instinct, every line of dialogue is the best choice of all those available in the known universe. All the performances are sensational. Vivien Leigh is incomparable, more real and vivid than real people I know. And Marlon Brando was a living poem (Allen, 2020, p. 360).

Allen further identifies specific links, notably between *A streetcar named Desire* (the play written by Tennessee Williams in 1947 and the film directed by Elia Kazan in 1951) and some of the films he directed:

And every time I'm parked before *Turner Classic Movies* and *Streetcar* plays I say to myself, Hey – I can do that. So I try but I can't, which brings us to *Blue Jasmine*. Nice try but no cigar. Blessed with a very great actress, Cate Blanchett, I do my level best to create a situation for her that will have dramatic power. The idea came from my wife and it's a good idea. But it leans too heavily on Tennessee Williams. One will see it again later in *Wonder Wheel*, my best yet, but I have to get out from under the southern influence (Allen, 2020, p. 361).

For the fans of the filmmaker, the affiliation is not exactly new. The film *Blue Jasmine* (2013), just to mention examples provided by the filmmaker himself, deals with the adversities faced by a snobbish millionaire (the Jasmine of the title, played by Cate Blanchett) who loses everything after her husband is arrested for running a scam finance scheme on Wall Street. The starting point of the plot is the decision to visit the poor sister in San Francisco. A good part of the plot deals with the clash between Jasmine's fine habits and the destitution in which Ginger (her sister) and her shabby boyfriend live, in an explicit use of motifs and themes from *Streetcar*. In fact, right after the film was released, references to Williams' play became ubiquitous in reviews and critical assessments:

Most of Woody Allen's allusions to Tennessee Williams in his films and writings were to the play *A Streetcar Named Desire*. So it's no surprise that it is present throughout Allen's recent film, *Blue Jasmine*. But Allen goes beyond adopting and adapting plots and characters from Williams' play. He has so deeply assimilated the previous work that motifs and lines of dialogue, often transferred to different characters or situations, become the imaginative elements from which he constructs his own script. Critics of the film have almost invariably commented on the parallels with *Streetcar*, noting, too, that Cate Blanchett, who plays the title character, Jasmine, also successfully played Blanche Dubois in Liv Ullmann's 2009 production of the play at the *Brooklyn Academy of Music* (Foster, 2015).

A few years later, when writing the script and directing *Wonder wheel* (2017), the imprisonment of the protagonist played by actress Kate Winslet among memories of the past (the "sensitive memories of an irretrievably lost past" [Costa, 2001, p. 135]) and a non-existent future revives motifs dear to the playwright and strengthens links which the critics interested in the relationships between theater and cinema still need to study.

### III. Two-way affinities

However, perhaps the most surprising fact for most readers of the autobiography is the revelation that the admiration went both ways. When recounting the moment in which he met Tennessee Williams in person and heard the playwright's enthusiastic praise, Allen attributes the kind words to politeness. However, a few pages later, he adds:

I'm at Elaine's one night paying my check on the way out when I'm stopped by who? Yes – Tennessee Williams. He is eating there with friends. He has had a few drinks and stops me on my way out to tell me that I was an artist. I looked around to see if there was an actual artist standing

behind me, but no, he meant me. I wondered who he was mistaking me for. [...] I flushed crimson, mumbled a few incoherent obsequies and backed toward the door, bowing over and over like a Chinese eunuch. I wrote his compliment off to too many mint juleps, mistaken identity, routine show business insincerity. Cut to years later when someone did a book on him and stayed with him for months, taking copious notes of their conversations. After Williams's death, the writer was incredibly kind to send me these notes on what Tennessee Williams said about me. I am too shy to quote from them [...] (Allen, 2020, p. 362).

For those who take an interest in the works of the playwright and filmmaker, it may be interesting to read these notes carefully, which can illuminate fruitful relationships on both sides. So, bypassing Allen's modesty, let us move on to reading the comments made by Williams:

Tradition is also memory, and within religion, it is holy. Holy tradition will be held before us like the greatest jewel, and perhaps it is, because it is memory: the shared memory of those who have gone before you, have turned toward you, and are telling you where they walked, what they felt or saw, and are throwing a favor toward you now. A favor of memory. Art makes me comfortable as often as it makes me feel tested or challenged, and with his [Woody Allen] work, I am able to recognize where I am, even as I have no idea where he may now take me. I recognize the vehicle, but the driver is mercurial, so I don't know what will pass by in the windows. I always feel as if all the radio programs of my childhood were somehow placed within the memories of Allen, residing there with sweetness and resentment and the desire to transform that dingy cloth we call reality with some embroidery. Back they come to me – the songs and the banter and the drama and the urgency to feel connected.

There is very much the comedian within me, because humor, more than anything, protected the delicate queer I was, and I could throw some glitter in a corner with a joke, often at my own expense, and survived another day. Memory for me involves humor, and humor, like breathing and swallowing and walking, gets me going, keeps me alive. I am old enough to be Allen's father, but I feel he walked with me, perhaps behind me, finding humor in my awkwardness, but benign for the most part, because he tends to admire the same qualities in women that I do: humor, vulnerability, the handling of words as if they were Zasu Pitts' coins. I told you that long before I had read any Chekhov – my supposed master – I had learned a great deal of narrative, of structure, from George Stevens and John Ford and Howard Hawks and George Cukor and William Wyler. The cameras of Gregg Toland told me where a character should look with greater alacrity than all the textbooks of writing and the noble short stories ever could. I am a movie man, and so is Allen. Our DNAs are oddly similar, because we have walked the same paths, spread the same glitter, came to the same memories, then turned to share them. In a crowded world, I know that I can find him – his work – and he will understand me, accept me, teach me something. We will break bread together.

No one is a comedian or a classicist or a tragedian: One is either an artist or one isn't. One either shares or one doesn't. One either connects or one doesn't. One moves solidly within your memory or he doesn't. Allen is an artist. He walks beside or along or behind me in chronological terms only: When he presents his work, his art, he is right there with me, sharing a holy tradition of memory, and there is no confusion for me as to what he is or what he's trying to do. We tell our stories. We connect. We throw the memories forward. We are related (Grissom, 2017).

The emphasis on the convergence between memory and comedy, not at all obvious, appears as a recurring theme in the comments. The importance of the first term is evident in the playwright's work, aligning his plays with much of the most advanced modern literature, from Chekhov to Joyce, concerned with the subjective fabrics of non-chronological time, both from the point of view of the characters' subjectivity (the role of censorship, the return of the repressed, the impossibility of overcoming social contradictions), as well as the dramaturgical structure (the disruption of the linearity of bourgeois drama). Still from this perspective, much has already been written about Tennessee Williams' use of the technical resources of cinematographic narratives, from which he took advantage by developing the extreme mobility provided by the possibilities of montage, both in the so-called horizontal level (the abrupt changes in time and space, the mix between dream and reality, the jumps between scenes), as well as the vertical level (the use of music as a commentary). Such compositional principles, which already appear with the force of a vanishing point of dramaturgical construction in plays such as *The glass menagerie* (1944), would find an exemplary realization in the treatment of Blanche Dubois's story in *Streetcar*, with a decisive impact on the development of modern theater. At the same time, these techniques constructed a point of view opposed to the euphoria of post-war American society, intent on leaving behind "pre-modern" formations (mainly those encapsulated in the notorious southern backwardness) in the quest to advance triumphantly and enjoy the benefits of undisputed global hegemony.

The persistence of pre-modern features amidst the modernizing wave – formalized, for example, in the contrast between Blanche's aristocratic ways and her dealings with unemployment and bank debts – did not point to a metaphysical vision of memory, nor did they construct a simple opposition, but made two unacceptable alternatives converge, in order to represent a historical cul-de-sac. The refusal to point to a possible solution in the future of the narrative naturally made the form of conventional drama inadequate to deal with the themes in question. At the same time, Williams's plays helped to broaden



the scope of the “Southern question,” imploding the view of the persistence of mere “regional” idiosyncrasies to develop a privileged vantage point for understanding the dilemmas facing the nation as a whole (the emergence of the work of novelists such as William Faulkner would take the issue further).

On the other hand, the use of comic interventions is more controversial. In fact, writing about Williams’ last plays, Iná Camargo Costa reflects that “the failure of *Summer and Smoke* on Broadway can be at least in part attributed to the difficulty of deciding in each scene whether to laugh or cry” (Costa, 2001, p. 140). As we saw in the playwright’s comments above, Williams refuses in principle to distinguish between “the comedian, the classist or the tragic.” In fact, one of the challenges – both critical and practical – in the interpretation of several of Williams’ heroines has to do precisely with the status of these characters’ supposedly refined ways, or, to put it another way, their attempts at self-valorization, which often lean towards illusion and mythomania (Blanche appears, again, as an exemplary phenomenon). Such obstacles reveal dilemmas that are not merely “technical,” but that fundamentally depend on the conceptions and ideological alliances of readers and spectators. For directors, the need for a dialectical approach to directing actors creates a new layer of difficulties. For actors, the challenge of moving between pathos and farce is equally complex. From that perspective, the portrait of Blanche Dubois could be read as a metaphor of a society that had been transformed into one of the “most productive factories of neurotics” (Costa, 2001, p. 140).

This takes us to a comparison between Williams’ play and one of Woody Allen’s films. This time, *Sleeper* (1973), a science fiction parody in which a Village health food vendor (played by Allen himself) wakes up in the distant future, after having been frozen in a medical experiment. The new world reveals itself to be a fascist dystopia and the jump from the past serves as a mechanism that produces distancing effects, making the present of the film’s production (the early 1970s) one of the comedy’s critical targets. In fact, the rise of conservative Richard Nixon and the transformation of the gestures of the rebellious youth into spurious “countercultural” fashions appear in the protagonist’s recollections about the “past”. However, one of the film’s most striking sequences deals precisely with the protagonist’s breakdown after undergoing treatment in a futuristic version of a psychiatric hospital in which he recalls aspects of his previous life through well-known lines from *Streetcar*, concluding, of course, with the famous ending of the play, when the

heroine declares that she “has always depended on the kindness of strangers”. The grotesque aspect of the monologue immediately stands out: going in the completely opposite direction of the dramatic intensities of the great actresses who played the role in the United States (from Jessica Tandy to Vivien Leigh), Allen’s caricatural interpretation, which exaggerates clichés and typifying mannerisms, leaning towards intentional charlatanism, emphasizes the pathetic side of the situation.

At the same time, by highlighting the transition from techniques more in tune with the Realistic Method of acting, which had an enormous impact on the history of modern theater, cinema in the United States and on the staging of Tennessee Williams’ work specifically, to a comical monologue, Allen makes a nod to another performing tradition that was dear to him and of which he himself was an exponent in the first half of the 60s: the stand-up comedy, one of the spearheads of political humor in the rebellious decade. Nor was the satire of the South innocent, as the racial segregation laws that still prevailed in the region had transformed it into one of the country’s hotbeds of conservative ideologies (Allen writes in his autobiography about his active interest in the struggles for civil rights). In short, more than just a random quote or post-modern pastiche, through the extension of William’s character to the absurd, Allen reminds us of a side of Blanche’s characterization that includes the aspect of comedy, shaped by her delusional dreams of grandeur and sophistication, and which may go unnoticed in less attentive (or more idealistic) readings of *Streetcar*.

#### IV. *Blue Jasmine*

In order to better understand the ways in which Allen reveals the compelling contemporary relevance of the themes of *Streetcar*, let us return to *Blue Jasmine*. In addition to the explicit inspiration in Tennessee Williams’ play, the film also takes contemporary events as its central reference, namely, events from the life of Bernie Madoff, the Wall Street financial wizard, responsible for the biggest fraud scandal in the history of the modern financial market. Madoff’s trajectory is an impressive summary of the history of the United States and international finance since the mid-1960s. In fact, the conditions of possibility for his incredible rise are inseparable from the rise of the stock market and its deregulation by economic policies inaugurated by Richard Nixon and intensified by

Ronald Reagan since his election in 1981. His success in the world of finance was also due to his pioneering role in the computerization of transactions on Wall Street, as well as the increase in credit and debt as a neoliberal compensation strategy due to the brutal salary losses of the working classes and the significant decrease of the consumption power of the middle classes in the last decades of the 20<sup>th</sup> century. Of course, Allen's film also alludes to the 2008 crisis, when Madoff's fraudulent Ponzi investment scheme collapsed, leading to his arrest and the ruin of thousands of investors around the world.

It is also true that Madoff's biographies are full of topics that have constituted the menu of a substantial part of Woody Allen's films: the life of the wealthy Jewish community in New York (both Madoff and several of his investors were Jews); the investment of elites in philanthropic actions that serve both to launder money and to boost the prestige of business (let us remember Judah, the embezzler and murderer in *Crimes and misdemeanors* from 1989); the interest of large investors in the arts market (see the 2005 film *Match point*, for example). *Blue Jasmine* uses episodes from Madoff's life with significant modifications. As we pointed out previously, the emphasis on finance is not foreign to the universe of *Streetcar*, which also deals with the relationships between property (real estate, in this case) and bank loans, the intricacies of which Blanche tries in vain to understand. From this perspective, the procedure of expanding concepts, which we had identified in *Sleeper*, comes into action again. It can be argued that the introduction of new information in the film is largely due to a historical mutation, namely, the growing importance of the financial world in the so-called post-industrial society, as well as the extreme complexity in mapping the mechanisms of such a market. As we will see later, the plot will propose a mutation in the composition of the role that corresponds to that of Stanley Kowalski in the play, as the male characters in the film are no longer workers in the sense attributed to the term in post-war society.

At the same time, the film focuses on the material determinations of the protagonist's psychic degradation, also central to the play. Thus, the scenes in which Blanche struggles with the mysterious bank bureaucracy documents that led to the loss of Belle Reve, the family's former country estate, are enhanced to show Jasmine recalling conversations with her husband about the financial transactions that formed the basis of his wealth and his subsequent bankruptcy. This reinforces the material basis of memory. At the same time, the protagonist's tendency to demonstrate her astonishment in long,

meaningless monologues (one of the film's comic moments has a nephew accusing her of talking to herself), invariably to absent or astonished listeners, develops the play's emphasis on the implosion of the dramatic dialogue, which critics such as Peter Szondi identified as a central element of the crisis of bourgeois drama, reaching important turning points in the monologues disguised as dialogue in Chekhov's plays (in Szondi's words, the use of a "dialogue of the deaf" [Szondi, 2001, p. 53] or "the constant transition from conversation to the lyric of solitude" [Szondi, 2001, p. 50]).

At the same time, by alluding to a series of events widely publicized in the press at the time of the film's production (Bernie Madoff had been arrested and one of his sons had committed suicide), the film incorporates into its structure the dissolution of the suspense that so often moves the dramatic curve of commercial film. In effect, the plot begins at the end, when Jasmine has already gone bankrupt, and the plot develops through the mix between the present and memories of the past. From this point of view, the narrative structure is not built on the premises of conventional drama, as the emphasis falls primarily on the protagonist's degradation process. Moreover, the film also insists on Jasmine's "refinement," but from a new determination, beyond appearance or mere self-illusion. As we argued elsewhere:

Madoff's biographies spend hundreds of pages describing the world of charity and philanthropic parties, of the ostentatious display of luxury in an endless series of social events, of conspicuous and scandalous consumption. Such events will not only be the places where Madoff's network is built, where most of the wealthiest investors will be hooked, but also the scenarios for displaying an appearance of success and reliability that will serve as a psychological and social basis for people who should distrust Madoff. In fact, the phenomenal success of Madoff's 'pyramid scheme' was 'too good to be true', as it paid an average interest rate far above that paid by the official market, but the investors, encouraged by the appearance of success, decide to believe in the finance wizard's magic numbers, as long as they continue to pay dividends (Soares, 2015, p. 73).

Allen's film insists precisely on Jasmine's apparent sophistication, who is invariably identified by the expensive brands and objects she uses, as she is invariably involved in the hard work of consumption. Much of the film's comic effect will reside precisely in the mismatches between Jasmine's elevated manners and the characters that orbit around her, whom she despises or flatters, depending on the pecuniary interest of the moment. On the other hand, the character of Stanley Kowalski, Blanche's sister's husband and the pivot of

the conflict between the two sisters in the play, is divided into six male characters in the film, three around Jasmine, three around Ginger. This multiplication of male characters completely dissolves the bonds of subjective adherence (or fetishism, in the case of Blanche) that played an important role in Williams' play, to launch Jasmine and Ginger into the vertigo of self-valorization through the constant exchange of partners according to their "market value," taking the financial situation of each character as the basis of every personal relationship. At the same time, the awareness of the process on the part of the characters, who comment with ease on each of their suitors like investors investing money on the stock market, makes obsolete the menu of themes common in conventional drama (love triangles, disappointments). These are characters who act like the individuals turned into enterprises celebrated by neoliberalism in search of the best value available in the market.

## V. Conclusion

Through an exercise in comparative dramaturgy, we sought to identify the relevance of central themes in Tennessee Williams' most famous play, demonstrating that several of the problems analyzed by the playwright are still with us, some in a markedly worse way. At the same time, through a case study, our text suggests that the task of adapting literature to cinema can have fruitful results if the artists involved abandon the idea of "fidelity" to the original text, opting to develop themes based on their confrontation with contemporary historical matter.

## References

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. Available on *Gale Academic One File*: [link.gale.com/apps/doc/A427757180/AONE?u=anon~bcefda51&sid=googleScholar&xid=31eae426](https://link.gale.com/apps/doc/A427757180/AONE?u=anon~bcefda51&sid=googleScholar&xid=31eae426). Accessed on: 12 Oct. 2023.

GRISSOM, James. Tennessee Williams on Woody Allen. Available on:  
<http://jamesgrissom.blogspot.com/2017/11/tennessee-williams-on-woody-allen.html>).  
Accessed on: 12 Oct. 2023.

SOARES, Marcos César de Paula. Jasmine e a sociabilidade das finanças. **Revista Todas as Musas**, ano 6, n. 2, jan.-jul. 2015. Available on:  
[https://www.todasasmusas.com.br/12Marcos\\_Soares.pdf](https://www.todasasmusas.com.br/12Marcos_Soares.pdf). Accessed on: 12 Oct. 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Translation submitted on: September 3<sup>rd</sup>, 2024

Translation approved on: November 30<sup>th</sup>, 2024





**The very heart of my life:  
some analytic considerations about  
*The two-character play*, by Tennessee Williams<sup>1</sup>**

***The very heart of my life:  
algumas considerações de análise sobre  
*The two-character play*, de Tennessee Williams***

Maria Sílvia Betti<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14506717

### **Abstract**

This essay gives an overview of Tennessee Williams' career as a playwright, and briefly analyzes *The two-character play* as a work in which Tennessee purposely expresses the exhaustion of the standards that had made him famous.

**Keywords:** Dramaturgy; Periodization; Criticism; Metatheater.

### **Resumo**

Depois de empreender uma breve visão de conjunto do percurso de criação de Tennessee Williams como dramaturgo, este artigo 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.

---

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2590>. Accessed on: November 29, 2024.

<sup>2</sup> Maria Sílvia Betti is a researcher, advisor and senior lecturer at the Faculty of Philosophy, Literature and Human Sciences of the University of São Paulo, in the Graduate Program in Linguistic and Literary Studies in English. She is the organizer of the Oduvaldo Vianna Filho Collection for Editora Temporal. Her works include *Oduvaldo Vianna Filho* (Brazilian Artists Collection, Edusp/FAPESP, 1997) and *Comparative Dramaturgy United States-Brazil. Three studies* (Cia Fagulha, 2017).

To research is to investigate and organize, in an orderly and systematic way, all the concrete aspects of an object in its different manifestations, relationships and projections. To analyze is to examine, in the light of theoretical, methodological and interpretative criteria, everything that emerged from the researched material.

We are presently living in an era of overwhelming prevalence of media in all areas. Research and analysis increasingly depend on exhaustive searches for intertextual references. Within this context, Tennessee Williams' vast dramaturgical production is extremely challenging for those who try to understand it in its entirety and aiming at deeper forms of understanding. The playwright's work spans almost five decades and covers an extensive repertoire of themes, techniques and styles. His plays gained recognition in the second post-war period from productions on Broadway and film adaptations in Hollywood. Critics were enthusiastic about his use of lyricism, of the symbolic projection of memory, and of elements of autobiographical inspiration. However, the fact that most of the central characters were marginalized in the world of production relations in American capitalist society always received little or no attention. Tennessee became a reference name within the modernization of theater and dramaturgy in the United States and internationally.

When, from the early 1960s onwards, New York's small alternative theaters and cafes expanded beyond the areas adjacent to Broadway, dramaturgical and scenic aesthetics rooted in countercultural movements began to attract other audiences, and this brought considerable changes to the previously existing standard of reception of the author's works. Given the experimental vigor of the so-called off-off-Broadway, Tennessee's theater increasingly came to be seen as a modern classic already consolidated and revered within the establishment. Just over a decade and a half had passed since his rise to fame, and he had already become associated with the cultural and artistic mainstream of theater and the mass cultural industry.

There were countless attempts by the author to renew himself as a playwright and to absorb other compositional processes into his plays. Pressured by contractual commitments with publishers and studios and shaken by the existential and emotional desolation in which, for numerous personal reasons, he found himself, Tennessee sought

dramatic and scenic audacity, but this displeased critics without having managed to fully captivate audiences in the new circuits.

Other American modernizers of dramaturgy such as Miller and Albee were also targets of negative criticism when they tried to use patterns that differed from those used in the plays that had made them famous. In the case of Tennessee, however, expressions of disapproval began to recurrently affect most of the plays he wrote from the second half of the 1960s and 1970s on, the period of his life that he himself called the stoned age, a bitter pun (and untranslatable to Portuguese) alluding to the chemical dependency he had developed in an attempt to combat depression, alcoholism and anxiety.

In 1983, eight years after the release of his memoirs, Tennessee's sudden death opened a period of new productions of plays of various styles and phases of his career. In the years that followed, criticism (mainly in the academic area) began to use an analytical nomenclature that divided the author's production into two phases and styles of plays: the one of the early period, when the rise to fame took place, was characterized as that of the so-called canonical plays, performed on Broadway and adapted into screenplays in Hollywood; the following phase, from the early 1960s onwards, was characterized by plays that came to be called post-canonical, associated with different types of experimentalism. As they were written shortly before the author's death, these plays came to be called "late plays." Most of them were parodies and farces with extensive use of resources from the theater of the absurd, from camp, from dark humor, from the vigorous and emerging gay theater, from the Noh theater, from the grotesque forms of performance, and due to the reaction of shock and scandal they caused, several of them were called "outrageous plays."

The unprecedented international prestige, as well as the growing volume of translations and adaptations around the world, began to coexist with critical diagnoses of the decline in the quality of more recent works and the systematic repudiation of the dramaturgical and scenic devices used in them.

In the 1980s and 1990s, the immense growth of academic cultural studies focused on questions of identity and gender (queer studies) meant that Tennessee's post-canonical plays began to attract increasing interest from researchers and directors. His dramaturgy became the subject of debates in academia and in alternative theater and performance circuits, with emphasis on the repertoire of themes and techniques used by the author in

late plays. Increasingly, the attention of researchers and directors has turned to homosexual issues and thematic and intertextual approaches with works by prominent artists in the field of countercultural performativity and gay culture already incorporated into socially accepted institutions and codes.

Inevitably, within this line of approach, some researchers and critics began to regard post-canonical plays as the most forceful and complete materialization of the anti-establishment critical content in the playwright's work. At the same time, the success of the canonical plays came to be considered by them as a result of the fact that they were supposedly palatable to the commercial and business system of Broadway and the dominant thought, and not of the fact that this system and this thought had managed to organize itself ideologically and institutionally in order to neutralize them, "metabolize" them and incorporate them without altering or excluding the critical substance that made them up.

One of the elements that most efficiently contributed to this fact was, no doubt, Tennessee's use of autobiographical aspects within the dramaturgical plots and the characters' imagery, symbolic, associative and psychological mechanisms. The wide network of associations linked to the author's individual and family memory ended up allowing plays from this final period, whether canonical or outrageous, to be approached predominantly from perspectives focused on identity particularities, thus failing to expose in the analysis potentially critical aspects of dominant thinking in the United States.

Having become a public figure of great recognition, Tennessee became a "persona" whose personal and family history began to be treated as a central key to understanding his own work. With this perspective duly legitimized, the discussion began to converge on the individual-author and his private context of life and coexistence, preventing other issues present in his work that concerned class contradictions and relationships of alienation, exploitation and exclusion within society.

There is still another aspect to be remembered: a good part of Tennessee Williams' so-called post-canonical pieces are characterized by the large number of references to thematic, stylistic and formal elements taken from extremely varied sources, located both within the scope of American counterculture and that of American culture, classical and modern European culture, Japanese culture, and the mass cultural industry. A large volume of late plays have not (to date) been organized into a definitive editorial version.

Thus, the identification and analytical survey of these references began to gain more and more relevance for academic studies of Tennessee's dramaturgy, whether with regard to aspects of the text or with regard to scenic possibilities.

What can be concluded is that the plays of this final phase, belated and/or outrageous, written by a Tennessee committed to developing his work outside the parameters of the mainstream (Broadway and Hollywood), began to be recurrently analyzed and discussed in the field of identity studies and queer approaches, currently hegemonic lines within the contemporary world of performing arts research.

At this point, some unavoidable research questions arise: from the point of view of those who study the historical role of Tennessee drama in its time, how do the plays from the post-canonical phase compare to the plays from the rise to fame phase and vice-versa? Was Tennessee's work inexorably "split in half" and forever divided into two stages that repudiate each other? If his rise to celebrity in the first phase represented a process of linking his work to the machine of the establishment, to what extent did identity and gender analyses, dominant in the contemporary academic world, free him to a different condition with regard to the pieces of final phase?

These are questions that have not yet been asked, and therefore will not be the subject of debate anytime soon. Hence, repeating what was said at the beginning, Tennessee Williams' vast dramaturgical production is extremely challenging for those who try to understand it in its entirety and with the expectation of reaching deeper forms of understanding.

## II

A play written by Tennessee in the second phase of his production is noteworthy for distinguishing itself from all those that preceded it and all those that followed it. It is not an "outrageous" play and it is quite different from his so-called late production: it is *The two-character play*, written in 1966 and rewritten in 1969 with the title *Out cry*. This new version was published in 1973, but in 1975 Tennessee revised the text and resumed the previous title, publishing what came to be considered the final version of the play.

It was a habit of his to make constant changes and revisions to his plays, even if they had already been published, but *The two-character play* seems to have been one of the

most obsessively revised and reworked by him, as if something in the writing had escaped him or had resulted unsatisfactory. It took him almost ten years to give play what was considered its definitive version, a longer time than that required by any other of his works. His own words about the play show his special appreciation for it: “my most beautiful play since *Streetcar*, the very heart of my life” (Williams, 1979; Galton, 2021; Hampstead, 2021).

Another noteworthy fact related to *The two-character play* is that its first version was better received by the public and critics than its re-elaboration. Tennessee apparently wanted to display a deliberate departure from the poetic naturalism with which his dramaturgy had been identified, and the exacerbation of this characteristic can be observed in the comparison with the two other versions.

Despite this desire to differentiate it as much as possible from his previous production, the play was considered partially autobiographical because it revisited two striking aspects of the plays from the first phase: it dealt with intra-family issues and with the presence of “reminiscences” from the past projected through narrated fragments of memories, such as in *The glass menagerie*.

The great distinguishing mark of *The two-character play* is the use of metatheatricality, marked by the very characteristic of the space described in the first stage direction: everything takes place on the stage of an old theater located in some unspecified part of the inlands of the United States. Several partially assembled sets recreate the inside of an old Victorian-style house located in the south of the country. There are pieces of props from other productions also on view, and you can see a field of sunflowers through a window. The center of the stage is occupied by a gigantic, sinister-looking statue fixed on a pedestal. The characters are the siblings Felice and Claire, the two main artists of a theater company deserted by all the other members on the opening night of their season.

Pressed by this distressing situation, all that’s left for Felice and Claire is to rehearse “a two-character play” in the hope of having something to present to the public. A “play within a play” structure is the fictional result of the fragmented memory of the two siblings’ family past. The situation experienced is one of confinement, abandonment and perplexity. There is no one else in the theater but themselves, and the dramatic text they rehearse brings out traumatic memories from the past related to the death of their parents



involving suicide and crime to which the two siblings were apparently the only witnesses.

The psychological condition of Felice and Claire is critical, and the fictional past being rehearsed onstage intermingles with their past life recollected in the performance, as dark memories gradually start to emerge.

As the time of the play being rehearsed passes, facts and fragments of facts that have slipped from Clare's and Felice's memory have to be replaced by improvised lines, and with that, it becomes more and more difficult for the reader and for the spectator to clearly distinguish the characters of the fictional text from the actor and actress who are on stage. After a certain point, it is no longer possible to discern to what extent the improvised scenes had actually happened in the past and to what extent they are no more than fictional projections of introjected fears coming from the past. Claire and Felice have no other option than to rehearse/remember/improvise/present their own past, now transformed into a tattered fabric of incongruous memories and a final act.

There is a duplication of their confinement at this point: in the recollected past, they are mentally imprisoned in the family home, a space of suicide and crime; in the present, the space of confinement is the one of the empty theatre where the rehearsal takes place and where they wait for the manager, who will not come, and for the theatrical season which is not going to take place. Their mental alienation reaches its maximum level at this point. While in *The glass menagerie* the relationship between Tom (the brother) and Laura (the sister) is evoked with delicate lyricism focused on the past, here the relationship between Felice and Claire takes on increasingly darker contours that highlight the state of psychic disturbance in the face of terrifying memories of disintegrated family life.

*The two-character play* is full of elements suggestive of latent symbolic associations. A hypothetical researcher eager to delve into it based on first impressions caused by the play could even run the risk of giving in to the temptation of seeing Felice and Claire as autobiographical projections of Tennessee and Rose Williams, and of seeing the play as a symbolic representation of 'human existence' or the inevitable enclosure of consciousness in the face of the impossibility of facing or transcending madness and death.

This form of understanding would fail to consider, however, that in *The two-character play* the relationship between Felice and Claire is not only based on the family bonds, but also and mainly on the roles they play in the play being rehearsed: the one of the first actor/playwright (Felice) and the one of first actress (Clare). At the same time,

among the countless symbolic elements used in the play, we have countless undeniably concrete references associated with theater making and modern 20th century dramaturgy itself.

Felice and Claire establish, from the beginning of the play, a relationship full of tensions and disagreements. The points of divergence concern the immediate and concrete situation of the show they will have to stage: Claire wishes to receive the press before the performance, as she considers herself skilled in this task. Felice objects to this saying that she is drunk, and that in other similar interviews she started to speak against fascism, a subject that he considers inappropriate. Claire wants Felice to manage the specific issues of the performance, and Felice says that if they don't do well on stage, that night, the season will end up not taking place.

The disagreement degenerates into a violent exchange of insults. Claire confesses that she wants to go home, but Felice reminds her that their home is the theater, and that they will have nowhere else to go. Amid the altercation, Felice ends up telling Claire that the other cast members had sent a telegram leaving the company, and therefore it would no longer be possible to carry out the season. Claire feels tired and asks to go to the hotel room, and Felice replies that they don't have any hotel room available, and that's why the show needs to be staged, as there is nothing else left for them to do. Fox, the manager, would have to pay Felice and Claire for previously presented shows, but nothing indicates that he will come or that he will make contact. The situational mechanism that engenders these dialogues configures a circularity with no way out and no possible solution: everything goes wrong and seems to have roots in similar clashes between Vladimir and Estragon in Beckett's *Waiting for Godot*.

In the second act, with the series of improvisations they do onstage, there is an increasing lack of distinction between the fictional past and the concrete situation. None of their material needs can be met: Fox (the manager) won't come, the season won't take place, there will be no hotel room where they could possibly go to after the show. The fictional space of the evoked home is the space of witnessed deaths and family disintegration, and the play that they are now rehearsing/performing/improvising updates the trauma in the theater, where they are now confined. Reader, spectator and interpreters are taken out of any possible comfort zone. Claire and Felice's speeches oscillate between past and present without differences in light or spatial demarcation. The

stage is cluttered with props unrelated to the play the two are rehearsing. The center of the staging area is occupied by the huge statue with a somber countenance, an icon not referred to or indicated by any of the speeches or gestures. There are no certainties, there are no clear perceptions and there is no possible cause and consequence chain of events for the desired or attempted actions. *The two-character play* seems, in this second act, to exacerbate the opacity of the meanings, speeches and memories of the characters themselves, who at the beginning had offered readers and spectators the ephemeral comfort of the parallel with Laura/Rose and with Tom/Tennessee.

### III

Faced with these disturbing findings, some hypotheses arise: it appears that Tennessee effectively deconstructed, in *The two-character play*, what the spectators and critics had previously enthusiastically acclaimed in the beginning of his work. Now, however, nothing remains and there is no catharsis for the anguish represented by Felice and Claire. There is only perplexity, abandonment and the pain of final confinement figured in the play.

Given this impressive collection of images and meanings, we now ask: would it be possible to say that *The two-character play*, obsessively written and rewritten over almost ten years, ended up synthesizing the agonizing vision that Tennessee would have arrived at concerning his own work and concerning theater in general? If we remember that Claire and Felice, in addition to being sister and brother, are also actress and actor/playwright within a theater company, would it be possible to see the play as a work that purposefully displays its own exhaustion in the face of the Tennessee had been made famous for? Would it be possible, in the scattered fragments of sceneries among which Felice and Claire rehearse, to see the fractured pieces of an integrity now irretrievable to theater, now made imprisoned in its own opacity of meaning? Would *The two-character play* be a kind of metatheatrical *huis clos*?

May the questions be left open with the expectation that future looks at the play will not forget the definition Tennessee himself gave it when he referred to it as “the very heart of my life.”

## References

GALTON, Bridget. Tennessee Williams' experimental late play was 'the heart of my life'. **Ham & High**, 14 jul. 2021. Available on: <https://www.hamhigh.co.uk/things-to-do/21331679.tennessee-williams-experimental-late-play-the-heart-life/>. Accessed on: 19 Dec. 2023.

HAMPSTEAD THEATRE. The two-character play cast announced. 10 jun. 2021. Available on: <https://www.hampsteadtheatre.com/news/2021/june/the-two-character-play-cast-announced>. Accessed on: 19 Dec. 2023.

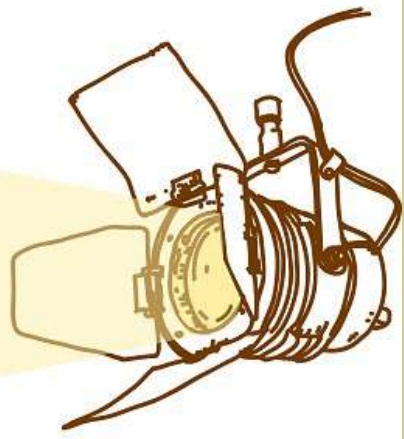
TOLEDO, Luis Marcio Arnaut. **Nem loucas, nem reprimidas**: o confronto contracultural da mulher com o mainstream nas late plays de Tennessee Williams. São Paulo: Alameda, 2022.

WILLIAMS, Tennessee. **The two-character play**. New York: New Directions, 1979.

Translation submitted on: November 2<sup>nd</sup>, 2024

Translation approved on: November 30<sup>th</sup>, 2024

# Dramaturgia em foco



Entrevistas  
Interviews



## Entrevista con André Garolli<sup>1</sup>

### Entrevista com André Garolli

Luiz Marcio Arnaut<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14537436

#### Entrevistado:

André Garolli es actor, director, escenógrafo y profesor de teatro en la Escuela Wolf Maya en São Paulo. Últimos trabajos como director:

2022: *Travessia Brasil – Um caminho para Pedreira* [*Travessia Brasil – Un camino hacia Cantera*], adaptación de la obra *Pedreira das almas* [*Cantera de almas*], de Jorge Andrade;

2021: *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade;

2020: *Sede online* (*Sed online*), de Eugene O'Neill: Nominación al premio APCA de Teatro – Mejor espectáculo *online*;

2019: *Inferno – Um interlúdio expressionista* (*Infierno – Un interludio expresionista*), adaptado de *Not about nightingales*, de Tennessee Williams; Nominación al premio Shell de Teatro – Dirección; Ganó 09 Premios Cenyn de Teatro; 02 Premios y 02 nominaciones Applauso Brasil;

2018: *Abre a janela e deixe o ar puro e o sol da manhã entrar* (*Abre la ventana y deja que entre el aire puro y el sol de la mañana*), de Antônio Bivar;

2017: *Memórias [não] inventadas* (*Memorias [no] inventadas*), basada en la obra de Tennessee Williams, a partir de *Hello from Bertha*.

#### Últimos trabajos como actor:

2023: *O outro Borges* (*El outro Borges*), de Samir Yazbek – Dir.: Marcelo Lazzarato;

2022-23: *Credores* (*Los acreedores*), de August Strindberg – Grupo TAPA;

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente en portugués en esta revista (v. 7, n. 2, 2023), con el título en portugués proporcionado en esta página. Disponible en:

<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2564>.

Consultado el: 18 de noviembre de 2024.

<sup>2</sup> Actor, traductor e investigador de Tennessee Williams. Tradujo los textos de Williams para los espectáculos *Ángel de piedra* (2022-23, dirigida por Nelson Baskerville) y *¿Por qué Desdemona amaba al moro?* (2024, dirigida por Noémí Marinho), con David Medeiros. Dramaturgista y consultor de la obra de Williams para Cia. Triptal (espectáculo *Infierno – Un interludio expresionista*, 2019-20) y Cia. Filhos do Doutor Alfredo (espectáculo *Ensayo Tennessee*, 2024). Correo electrónico: lmarcio@usp.br.



2021-22: *Tectônicas (Tectónicas)*, de Samir Yazbek – Dir.: Marcelo Lazzarato – Nominado a mejor actor en el Premio Shell;

2020: *A brasiliense (La brasiliense)*, de Henry Becke y Cecé, de Pirandello – Grupo TAPA (online);

2018: *Aula magna com Stalin (Aula magna con Stalin)*, de David Pownall – Dir.: William Pereira;

2017: *Num lago dourado (En un lago dorado)*, de Ernest Thompson – Dir.: Elias Andreato;

2016: *Gata em telhado de zinco quente (Gata en el tejado de zinc caliente)*, de Tennessee Williams – Dir.: Eduardo Tolentino – Grupo TAPA.

Entrevistador:

Luis Marcio Arnaut de Toledo es Doctor en Artes por la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo – ECA-USP – y realizó Posdoctorado en Artes Escénicas en la Universidad Estatal de Campinas – IA – UNICAMP. Ha publicado los siguientes libros sobre Tennessee Williams:

2023 – *Tennessee Williams – O mestre do teatro moderno nos Estados Unidos (Tennessee Williams – El maestro del teatro moderno en los Estados Unidos)*, Giostri Editora;

2022 – *Nem loucas, nem reprimidas – O confronto contracultural da mulher com o mainstream nas late plays de Tennessee Williams (Ni locas, ni reprimidas – El enfrentamiento contracultural de la mujer con el mainstream en las late plays de Tennessee Williams)*, Alameda Editorial;

2017 – *Tennessee Williams: algo não dito (Tennessee Williams: algo no dicho)*, Giostri Editora.

Espectáculos:

2020 – Ganó el Premio Cenyn a la mejor adaptación, con André Garolli, con el espectáculo *Infierno – Un interludio expresionista*, sobre *Not about nightingales*, de Tennessee Williams;

2022-2023 – Traductor y adaptador del espectáculo *Anjo de pedra (Ángel de piedra)*, dirigido por Nelson Baskerville, sobre la obra *Summer and smoke*, de Tennessee Williams;

2022 – Consultor de contextos históricos, sociales y políticos para el espectáculo *Mary Stuart*, dirigido por Nelson Baskerville, de Friedrich Schiller, adaptado por Robert Icke;

2023 – Dramaturgo y orientador de investigación del espectáculo *A grande obra (La gran obra)*, dirigido por Fernanda Stefansky, una obra con concepción a partir de *Moony's kid don't cry*, de Tennessee Williams.

Durante el transcurso de mi pasantía posdoctoral, se llevaron a cabo tres encuentros con André Garolli, en busca de una dialéctica esclarecedora sobre el intrincado proceso de concepción del espectáculo titulado *Inferno – Um interlúdio expressionista* (*Infierno – Um interlúdio expresionista*), adaptado a partir de la obra *Not about nightingales* (*No será sobre ruiseñores*, 1938), del aclamado dramaturgo Tennessee Williams. Este espectáculo, cuya presentación tuvo lugar en São Paulo entre 2019 y 2020, figura como objeto central de mi investigación académica. Sin embargo, la fascinante confluencia entre nosotros se reveló más que un mero diálogo entre amigos, trascendiendo los límites convencionales entre investigador y director. La interacción se desplegó como un profundo testimonio sobre las vivencias teatrales, una notable lección sobre dirección escénica, lectura de dramaturgia y compartición de experiencias, de una naturaleza única.

De esta rica interlocución, meticulosamente registrada y posteriormente transcrita, se seleccionaron fragmentos en los cuales Garolli confienciaba sus reflexiones sobre la obra de Tennessee Williams. Su perspectiva, singular y sorprendentemente delineada, emergió para mí como una valiosa contribución para la comprensión de la dramaturgia en cuestión y mi investigación, delineando los contornos singulares de su influencia sobre la trayectoria profesional del director y sus elecciones estéticas en el ámbito de las producciones teatrales.

Este cotejo inquisitivo, erigido sobre estos tres encuentros, se desarrolló entre los meses de febrero y abril del año 2023, en mi residencia en São Paulo. Siguiendo con la presente contribución al dossier de la Revista *Dramaturgia em Foco*, la revelación de los encuentros experimentados sufrió una justa selección temática, en consonancia con la centralidad del dramaturgo en el alcance, sumada a la incorporación de elucidaciones promovidas por el entrevistado, finamente pulidas para esta presentación final.

**LMA:** Lo primero que me gustaría saber de ti es qué te llevó a Tennessee Williams, cuáles fueron los caminos que tomaste para llegar a él o cómo él llegó a ti.

**AG:** Fue, claro, a través de las películas. Las películas adaptadas de las obras. No tengo dudas de que la película *Un tranvía llamado Deseo*<sup>3</sup> me llamó la atención. No tengo formación en Artes Escénicas, mi formación es en Ingeniería Mecánica. Me metí en el

---

<sup>3</sup> *A streetcar named Desire*, 1947. La primera puesta en escena de esta obra en Brasil tuvo el título *Uma rua chamada Pecado* (literalmente *Una calle llamada Pecado*), que también nombraría la famosa película adaptada de la obra, de 1951, dirigida por Elia Kazan.

teatro, empecé dirigiendo, entré en el Grupo Tapa y, a través de él, empecé a conocer el mundo del teatro. Recuerdo que, en los primeros años, teníamos clases con Marco Antônio Guerra y Mariângela Alves de Lima sobre crítica teatral. Entonces hablaban de todos estos autores y yo tenía que ponerme al día, porque estaba perdido en relación a todo lo que se presentaba... Claro que en relación a Tennessee... tenía los videos... entonces, [Eduardo] Tolentino me prestaba las cintas de las películas adaptadas de las obras. Tennessee fue el autor que más vi filmado, no en el escenario. Tennessee fue el primer dramaturgo para mí, este gran autor, y el personaje de Kowalski [de *Un tranvía llamado Deseo*], viendo a Marlon Brando interpretarlo, era un personaje que pensaba que podría hacer. No tenía, en los años 90, la apariencia física que él tenía en 1950. Y recuerdo eso, yo empezando a hacer teatro, estaba en la obra *La fierecilla domada*,<sup>4</sup> y Tolentino hablaba sobre un tema mío, decía que mi energía no pasaba por la región afectiva, que era muy cerebral. Que el chakra de la sexualidad no existía: “No tienes erotización en el escenario. Mira la foto de Marlon Brando en *Un tranvía llamado Deseo*, y fíjate hacia dónde miras”. Y es muy loco, miras su entrepierna, cómo está sentado, no puedes evitar mirarlo, por eso es muy provocativo. Fue la primera vez que entendí lo que Eduardo estaba diciendo sobre cómo él [Brando] hacía circular esa energía, así que vi la película seis o siete veces, aunque me gustaba más *Piel de serpiente*.<sup>5</sup> Allí, en esa película, vi al actor Marlon Brando, antes pensaba que solo era un símbolo sexual. Tennessee comenzó así en mi vida, de una manera nada didáctica, nada académica. Entonces empecé a leer algunas obras, recuerdo que Tolentino me pidió que leyera la obra *La gata sobre el tejado de zinc caliente*.<sup>6</sup> Él incluso tenía la idea de hacer *Dulce pájaro de la juventud*,<sup>7</sup> con Denise Weinberg y yo. Empezamos a leer y me volví loco. Pero era muy joven, muy inexperto para hacer ese papel. Eduardo lo dejó pasar, pero llegamos a hacer algunas lecturas. Y sobre *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, un poco sobre el personaje Papázo [Big Daddy], veía a mi padre, la estructura de pensamiento de mi padre dentro de la estructura del personaje Papázo. Así que estas tres obras fueron importantes

---

<sup>4</sup> *The taming of the shrew*, escrita por William Shakespeare entre 1590 y 1594. También traducida como *La doma de la bravía* o *La doma de la fúria*.

<sup>5</sup> *The fugitive kind*, 1960, dirigida por Sidney Lumet, adaptada de la obra *La descida de Orfeu* [*Orpheus descending*, 1957], también con el actor Marlon Brando. No confundir el título de esta película con su obra *Fugitive kind* (*Un tipo de fugitivo*, de 1937), que no tiene nada que ver con *La descida de Orfeu*.

<sup>6</sup> *Cat on a hot tin roof*, 1955. El primer título de esta obra en Brasil fue *Gata em teto de zinco quente*, estrenada por primera vez en 1956 en el Teatro Brasileño de Comedia, dirigida por Maurice Vaneau y protagonizada por Cacilda Becker y Walmor Chagas. La obra había debutado el año anterior en Broadway, dirigida por Elia Kazan y con Barbara Bel Geddes y Ben Gazzara en los roles principales, cuando Williams ganó su segundo Premio Pulitzer [el primero fue con *Un tranvía llamado Deseo*, en 1947].

<sup>7</sup> *Sweet bird of youth*, 1959.

para mí, para la aproximación a Tennessee Williams. La película *Piel de serpiente*, basada en la obra *La descendencia de Orfeo*. Y ahí, como película, esta me marcó mucho. Viajé mucho y terminé viendo obras fuera de Brasil, siempre que podía ver una obra de Tennessee, la veía.

**Figura 1** – El elenco de *Gata em telhado de zinco quente*, dirigida por Eduardo Tolentino en 2016, de izquierda a derecha: André Garolli, Fernanda Viacava, Augusto Zacchi, Bárbara Paz, Noemi Marinho, Zecarlos Machado. No se proporciona la autoría de la foto.



Fuente: Rodrigues, 2016.

**AG (cont.):** Cuando Eduardo me presentó a Eugene O'Neill, comencé a interesarme por él, pero al mismo tiempo, también me interesé más en Tennessee Williams, Arthur Miller y Albee. Fue entonces cuando conocí a la profesora María Silvia Betti [de la Universidad de San Pablo] y me adentré en este mundo de autores estadounidenses. Pero estuve muy centrado en Eugene O'Neill, hasta que el Grupo Tapa ocupó el Teatro de Arena<sup>8</sup> y tuvimos las traducciones de algunas obras de Tennessee hechas por el Tapa;<sup>9</sup> hicimos algunas

<sup>8</sup> Entre 2010 y 2011.

<sup>9</sup> Haciendo referencia al conjunto de la dramaturgia de Williams que el Grupo Tapa tradujo hábilmente, bajo la supervisión de la Prof. Dra. Maria Silvia Betti de la Universidad de San Pablo, resultando en dos libros de recopilaciones de obras en un acto y otros dos de obras largas. Después de estas publicaciones,



lecturas escenificadas. Luego dirigí *Esta propiedad está condenada*<sup>10</sup> para una presentación en ese teatro. Me gustó gran parte de la obra. Luego me enamoré de *Habla Dulcemente...*,<sup>11</sup> no es dulcemente. Después *El cuarto rosa*, *La mujer del gordo* y *Hola desde Bertha*.<sup>12</sup> Entonces Tolentino montó tres obras cortas. Yo seguía de lejos, Conrado había sido mi alumno, también estaban Isabela [Lemos], Rita Giovanna.<sup>13</sup> Las obras eran *Verano junto al lago*, *La dama del loción antipiojos* y *La habitación oscura*.<sup>14</sup> Las seguí, me parecieron geniales y, al mismo tiempo, Analy Alvarez me llamó para una lectura de *El pelícano*.

**LMA:** *Gnädiges Fräulein*<sup>15</sup>.

**AG:** ¿Ese es el nombre original?

**LMA:** Es un título en alemán, una obra de 1966, en una estética que recuerda al llamado teatro del absurdo. Los pájaros van arrancando pedazos de la mujer en la playa.

**AG:** Exacto.

**LMA:** Tennessee trae el universo de la película *Los pájaros*,<sup>16</sup> de Hitchcock.

**AG:** Recuerdo que me quedé bastante asustado, pensé algo así como: “¿Qué Tennessee era este? ¿Pero él escribió esto?” No conocía esta otra fase, que luego me presentaste buena parte de los textos. Recuerdo que hice esta lectura de *El pelícano*.

**LMA:** Analy montó esta obra en los años 80, creo que en los años 80, con Sônia Guedes,<sup>17</sup> ¿no fue así?

**AG:** Sí, con Sônia Guedes.

**LMA:** Tengo una fotocopia del folleto de esa producción, está en la biblioteca de la Escuela Célia Helena.

**AG:** Está en Célia Helena y hay un póster en el Teatro Maria Della Costa de esta obra. Si quieres, podemos ir allí a mirar.

---

las traducciones apócrifas [obras traducidas pero no publicadas, especialmente las de un acto], y las otras ya muy conocidas, recibieron títulos más adecuados, no adaptados y que revelaban una mayor literalidad y conexión con el tema principal de la obra. Estas publicaciones comenzaron a hacer que la obra de Williams fuera más conocida, un proceso que aún continúa hasta el día de hoy. Los nuevos títulos, entonces, comenzaron a volverse más populares.

<sup>10</sup> *This property is condemned*, 1946, obra em um acto.

<sup>11</sup> Referencia a la obra *Talk to me like the rain and let me listen...* [*Háblame como la lluvia y déjame escuchar...*, 1953]. Garolli se refiere a una traducción antigua de esta obra [em Brasil] que tenía el título adulterado como: *Fala comigo doce como a chuva* [literalmente *Háblame dulcemente como la lluvia*].

<sup>12</sup> *The pink bedroom* [1943], *The fat man's wife* [1938] e *Hello from Bertha* [1946], todas obras em um acto.

<sup>13</sup> Elenco del espectáculo: Conrado Sardinha, Isabela Lemos y Rita Giovana.

<sup>14</sup> *Summer at the lake* [1935], *The lady of Larkspur lotion* [1941] y *The dark room* [1939].

<sup>15</sup> Escrita en 1966. La traducción es algo como *La mujer graciosa*.

<sup>16</sup> *The birds*, lanzado en 1963.

<sup>17</sup> El espectáculo fue dirigido por Steplan Yarian en 1987, con las actrices mencionadas y también Rosaly Papadopol. La primera y única puesta en escena conocida de esta obra en Brasil.

**LMA:** ¡Wow, sí quiero!

**AG:** Entonces hubo esta coincidencia de todas estas obras de Tennessee en mi vida. No estaba participando en el proyecto de Tapa, solo fui invitado a dirigir. Y luego, en la Escuela Wolf Maya, propuse hacer escenas cortas con los estudiantes. Y entonces estaban Mateus Monteiro y Lara Hassum, eran estudiantes. Les propuse *Háblame como la lluvia y déjame escuchar...* y *Esta propiedad está condenada*. También les presenté varios textos cortos de Nelson Rodrigues. Y luego Mateus dijo: “Queremos hacer ‘Háblame como la lluvia...’” Entonces otra alumna tomó *Esta propiedad está condenada*. Mateus y Lara hicieron un gran trabajo. ¿Nunca te lo mostré? Te lo enviaré.

**LMA:** ¿Lo tienes grabado? Sí, muéstramelo, quiero verlo.

**AG:** Sí. Entonces, fuimos a lugares audaces, quiero tu opinión, muy diferente a lo que vi en las producciones aquí [en São Paulo], como la de Camila Dos Anjos,<sup>18</sup> una producción de Leonardo Medeiros de *Háblame como la lluvia...*<sup>19</sup> Fuimos por un camino diferente...

**LMA:** En mi investigación en Internet, encontré más de 15 producciones de *Háblame como la lluvia...* en Brasil. Una de las más representadas en el país.

**AG:** Luego se graduaron, pero quedó una buena relación entre nosotros. Después de un año y pico, Mateus me llamó; es un gran chico, se esfuerza mucho... Me llamó y dijo: “¿No te gustaría dirigir esta obra?” Yo dije: “Podríamos considerarlo”. Y él: “...Porque ya tenemos una estructura...” Y yo: “¡Vamos allá!” Y comenzamos a encontrarnos. Pero es loco. Una cosa es hacerlo para el video en la escuela, tienes poco tiempo. Cuando empiezas a trabajar en la obra, ves que el problema está en otro lugar. Uno de ellos, por ejemplo, es que esta obra debería ser interpretada por actores más mayores, como si este matrimonio, esta unión, ya estuviera desgastada. Ya están desgastados. No podría ser dos jóvenes que están empezando... “Se acabó, se acabó, amigo. Vamos a salir de aquí. Voy a sumergirme en la bañera con cerveza, y al día siguiente estoy como nuevo”. Empecé a ver muchas dificultades para ellos para encontrarle el peso a esta obra, estaba volviéndose muy novelística, que en el video no me parecía.<sup>20</sup> Pero para el teatro sí. Entonces empezamos a

<sup>18</sup> Referencia al espectáculo *A catástrofe do sucesso* [literalmente *La catástrofe del éxito*], en 2018, dirigido por Marco Antônio Pâmio, que abarcaba las obras *Háblame como la lluvia y déjame escuchar...* y *Mr. Paradise* [1939], además de fragmentos del ensayo “The catastrophe of success” de Williams que daba nombre al espectáculo. También el espectáculo *Propriedades condenadas* [literalmente *Propiedades condenadas*] [2016], dirigido por Pâmio, con las obras *Esta propiedad está condenada* y *¿Por qué fumas tanto, Lily?* [*Why do you smoke so much, Lily?*, 1935].

<sup>19</sup> Referencia a los espectáculos *As palavras da chuva*, *Chuva G* y *Chuva L* [literally *Palabras de la lluvia*, *Lluvia G* y *Lluvia L*], de 2016, en los que el director Leonardo Medeiros presenta la obra con una pareja heterosexual, dos hombres en la versión G y dos mujeres en la versión L.

<sup>20</sup> Garolli da clases de interpretación para cine y televisión en la Escuela Wolf Maya.



tener un problema: se molestaron; soy un director que no puede calmar las cosas con los actores, si estoy dirigiendo, voy a ser claro al respecto, así que pensé que no estaba bien. Así que pasamos a hacer “*Esta propiedad...*”. Pero luego eran demasiado mayores para hacerlo, se veía extraño. Entonces llamé a Fernanda Viacava, que en ese momento era mi esposa, y ella estaba haciendo un estudio sobre Tennessee, siguiendo el proyecto del Grupo Tapa, basado en *La mujer de la loción antipiojos* o *La mujer de la bergamota...*<sup>21</sup>

**LMA:** *La mujer de la bergamota* es la traducción antigua [en Brasil].

**AG:** ¡Ah! Era la antigua. Ella se presentó en el Tapa y les encantó. Así que fui a ver sus ensayos. Y me gustó lo que vi. Entonces le dije: “Fe, ¿no quieres hacer una trilogía de Tennessee conmigo? ¿O algo de él juntos? Hacemos tres obras...”. Y ella aceptó. Dijo: “Vamos a intentarlo”. Así que tomamos *Hola desde Bertha*. Pero entonces está el papel de la mujer dueña de la pensión, Lara era muy joven, y empecé a ver que había creado un lío: “¡No sé cómo salir de esto!” Pero, para ganar tiempo, dije: en lugar de tomar una obra de Tennessee, ¿por qué no compilamos algunas cosas? Yo había leído algunos cuentos... Bueno, Mateus, Lara y Fe se esforzaron tanto... porque Tennessee es muy apasionante. Se metieron en ese mundo. Cuando realmente entras en su mundo, es poético, es trágico, es dramático, es sentimental, a veces es cursi, a veces es novelero, a veces es melodramático. Puede abarcar un universo de estéticas. Y entonces empezaron a jugar y a seleccionar fragmentos de los cuentos y otras obras. Fue en ese momento que leímos toda la obra de Tennessee publicada en Brasil. Y luego empezamos a tomar la estructura de *Hola desde Bertha*, poniendo a Fernanda como Bertha, y luego empecé a jugar con la idea de que Mateus interpretara dos personajes. Que hiciera de la dueña de la pensión y del marinero. Pero luego estaba Lara. Dios mío, ¿iba a despedir a Lara? Un día le dije: “Lee la acotación como si fueras la muñeca”. Y entonces se sentó y empezó a leer. “Vaya”, dije. “Vamos a tomar el guion: vamos a hacer ahora este montaje de textos como si fuera un delirio de ella. Bertha está al borde de la muerte, probablemente sea una persona con sífilis, eso no está definido, pero está al borde de la muerte, la mujer quiere sacarla de esa habitación, echarla a la calle, porque está atrapada entre la realidad y el delirio; económicamente, como prostituta, ya no es viable. Y ella está delirando. No solo viendo a su novio, diciendo que le escribirá, pidiéndole que venga a salvarla, para enviarle dinero... También dialoga

---

<sup>21</sup> *La dama de bergamota* es una antigua traducción de *The lady of Larkspur lotion*, haciendo referencia a un aceite que se usaba para matar piojos. A partir de la publicación de la traducción del Grupo Tapa en: WILLIAMS, Tennessee. **27 Carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução: Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012.

con la muñeca". Para la muñeca, traemos los fragmentos de los textos más poéticos de Tennessee. Para Bertha, teníamos los textos más concretos, de la propia obra *Hola desde Bertha* y de otros fragmentos de obras donde Tennessee muestra esa crueldad del sistema capitalista y cómo esto afecta a esos personajes.

**LMA:** La mujer como paria de la sociedad...

**AG:** Eso. Y, al mismo tiempo, Mateus interpretaba al novio/marinero, que es el otro lado de la relación. Tennessee también muestra de una forma dura la cuestión de la relación, la cuestión de la edad, la falta de amor o el exceso de amor, así que conseguimos llegar a un lugar bastante interesante. La obra, cuando hicimos una lectura en el Teatro Sérgio Cardoso, en São Paulo, duró casi dos horas y media porque no queríamos cortar nada. ¡Iba a ser una obra inmeeeeensa! En esa lectura nos dimos cuenta de que la cosa no se sostenía. Y entonces, con mucho dolor en el corazón, comenzamos a cortar. La llamamos *Memórias [não] inventadas* [literalmente *Memorias [no] inventadas*].<sup>22</sup> Así llegamos a un lugar muy interesante. Después Mateus fue sustituido por Eucir de Souza y Lara fue sustituida por Camila Dos Anjos [Figura 2]. Hicimos una buena trayectoria con esta obra en espacios pequeños. Y en ese acercamiento, Tolentino, como un gurú, dijo: "Mira, nunca pensé que Tennessee pasara por tu cabeza". Él me considera muy O'Neilliano.

Pero hay una obra de Tennessee que se acerca al universo de O'Neill: es *Not about nightingales*.<sup>23</sup> El Tolentino me trajo la obra. La vio en Estados Unidos con Michael Redgrave y me la trajo. Y me quedé enamorado de ese texto, hicimos varias lecturas de una traducción hecha por Ivany Shewchenko. Estuve siete años presentando proyectos en los concursos de São Paulo para intentar obtener algún recurso para la producción. Fueron siete años. No era para hacer *El mono velludo*,<sup>24</sup> era para hacer *Not about...* Y ahí, desde 2011, estuve intentando... Hasta que conseguimos el Fomento de la Prefeitura<sup>25</sup> y el proyecto *Homens à deriva* [*Hombres a la deriva*] se hizo realidad.

---

<sup>22</sup> En cartel en São Paulo en 2017 y 2018.

<sup>23</sup> Escrita en 1938. Una posible traducción sería "*No será sobre ruiseñores*", considerando el contenido y los fragmentos donde la frase es citada en los diálogos.

<sup>24</sup> *The hairy ape*, escrita por Eugene O'Neill en 1922.

<sup>25</sup> "Establecido por la Ley 13.279/02, el Programa Municipal de Fomento al Teatro para la Ciudad de São Paulo tiene como objetivo apoyar el mantenimiento y la creación de proyectos de trabajo continuado de investigación y producción teatral, buscando el desarrollo del teatro y un mejor acceso de la población al mismo, a través de grupos profesionales de teatro que son financiados directamente por este programa. Se realizan dos convocatorias al año, una por semestre, en las cuales los grupos interesados presentan sus proyectos, que son evaluados por Comisiones Evaluadoras, compuestas por miembros con reconocido conocimiento en teatro, que cumplen con los criterios de evaluación previstos en la ley. El programa Fomento al Teatro se desarrolla en diversos espacios públicos, desempeñando un importante papel en la revitalización de áreas degradadas, inaugurando nuevos espacios teatrales y llevando el teatro a las calles de la ciudad. Sus actividades se llevan a cabo en todas las regiones de la ciudad, siendo una gran meta llevar la actividad teatral del centro a las regiones periféricas de la capital" (Cidade de São Paulo, 2011).

**Figura 2** – De izquierda a derecha: Eucir de Souza, Fernanda Viacava y Camila dos Anjos, en el espectáculo *Memórias [não] inventadas*, basado en *Lembranças de Bertha*, dirección de André Garolli en 2017. Foto: Paulo Fischer.



Fuente: Mellone, 2017.

**LMA:** ¡Justamente iba a preguntar eso! ¿Cómo llegaste a la obra *Nightingales...*? Te llevó a montar *Infierno – Un interludio expresionista* [Figura 3], una adaptación – ¡ya dijiste cómo llegaste a ella! Pero me impresionó, no sabía que habías estado siete años...

**AG:** Siete años.

**LMA:** Entonces, ¿cuándo hiciste *Homens à deriva* [*Hombres a la deriva*]?

**AG:** Comencé con *Homens ao mar* [*Hombres al mar*] en 2004. Contenía las obras: *Rumbo al Este hacia Cardiff* en 2004; *En la zona* en 2006; 2007 fue *Luna de los caribes*; y 2008 fue *El largo viaje de regreso*.<sup>26</sup> En 2008, ganamos el Fomento para hacer todas esas obras de O'Neill, dentro del Proyecto *Hombres al mar*. Cuatro obras. Y luego fuimos a Chicago a presentarlas, en 2009. En 2010, ganamos el Fomento para producir el proyecto *Homens à margem* [*Hombres al margen*], presentamos *El mono velludo* y las obras de Plínio Marcos: *Dois perdidos numa noite suja* [*Dos perdidos en una noche sucia*] y *Abajur lilás* [*Lámpara de abajur*]

<sup>26</sup> Todas son obras de Eugene O'Neill, escritas entre 1914 y 1917: *Bound east for Cardiff*, *In the zone*, *Moon of the Caribbees* y *The long voyage home*, respectivamente.



*lila*].<sup>27</sup> Y desde 2011, quise montar *Not about...* Desde entonces estuve intentando el Fomento para hacer la obra de Tennessee. De 2011 hasta 2018. Fue en 2018 cuando gané el Fomento de la Prefeitura para hacer *Not about...* [Figura 3].

**Figura 3** – Camila Dos Anjos y los actores corales del espectáculo *Inferno – Un interlúdio expressionista*, libre adaptación de *Not about nightingales*, dirigida por André Garolli en 2019-2020. Foto: Alexandre Inserra.



Fuente: Balsanelli, 2023.

**LMA:** Esta información es imprescindible para entender tu carrera, tu trabajo. La cuestión del Fomento, del apoyo estatal al teatro, fue fundamental para determinar tu carrera.

**AG:** Sí. Solo sería posible realizar la trilogía *Hombres al mar*, *Hombres al margen* y *Hombres a la deriva* y nuestro último proyecto, que trata sobre la *Historiografía del Estado Brasileño*,<sup>28</sup> involucrando, en total, a casi 220 profesionales de todas las áreas. Todo fue posible gracias al Fomento al teatro. Mi último Fomento fue para la puesta en escena de *Pedreira das*

<sup>27</sup> *Dois perdidos...* fue publicada por primera vez en 1966, y *Abajur lilás* [también traducido por *Lámpara de abajur púrpura*] fue escrita en 1969.

<sup>28</sup> Un proyecto artístico del director que se llevó a cabo, desde el aislamiento social impuesto por la pandemia de Covid-19 hasta 2022, mediante el estudio profundo y lecturas dramáticas de la obra completa de Jorge Andrade, culminando en la puesta en escena de la obra *Travessia Brasil – Um caminho para Pedreira* [*Travessia Brasil – Un camino hacia Cantera*, escenificada en 2022 en São Paulo], una compilación de diversas obras de este autor a partir de *Pedreira das almas* [*Cantera de almas*].

*Almas*,<sup>29</sup> de Jorge Andrade, en 2021, dentro del proyecto *Historiografía*. Mira, estaba hablando con Ivani en 2008, ya existía una idea para hacer una obra de Tennessee.

**LMA:** ¿Fue en 2008 que la conociste?

AG: En 2008 conocí a Ivani y ella me ayudó con la traducción de *El mono velludo*. Después, nos dirigimos hacia *Not about...* y ahí quedé en un limbo. Durante este tiempo, dirigí otras obras, fui llamado para varios proyectos aquí y allá, pero no lograba avanzar con mi investigación.

**LMA:** Me gustaría que hablaras sobre la dramaturgia de Tennessee Williams. No sé cómo hacer esta pregunta. Puedo decir algo así: ¿Qué opinas sobre la dramaturgia de Tennessee Williams? Pero ya has comentado muchas cosas. Quiero que hables como un director que ve en esta obra un potencial para el escenario. ¿Ya estás pensando en ella en el escenario, tú y estos personajes? ¿Ves una realidad en estos personajes? ¿Te conmueven? ¿Cómo te afecta la dramaturgia de Tennessee? ¿Cómo la ves? Hablo así porque no quiero limitarme a una pregunta, quiero tu opinión sobre él.

**AG:** Entiendo lo que quieres. Voy a hablar como director, como alguien del teatro. Quizás lo que voy a decir sobre Tennessee sea muy personal. Cuando leo sus obras, veo aspectos muy interesantes: su enfoque político, al mirar a todos estos personajes que hoy comienzan a tener voz, la mujer, el homosexual, el marginado. Así que, en este sentido, Tennessee es un dramaturgo vanguardista. No puedo hablar de Tennessee sin tocar un aspecto personal. Me identifico mucho con los personajes opresores [risas]. Es mi identificación como hombre. Él me llega mucho, su dramaturgia... su poesía... excepto por una cosa u otra... a menudo me río de las cosas que él plantea. Parecen frases de parachoques de camiones. Un poco cursi, un poco cursis, pero altamente humanas. No está intentando romanticizar, él intenta ser lo que es. Por ejemplo, me identifico con Kowalski, con el Sr. Whalen,<sup>30</sup> me identifico con Big Daddy, me identifico con Chance en *Doce pájaros de la juventud*. Era un tipo hijo de puta.

**LMA:** En la obra *Doce pájaros de la juventud* está ese político que castra a Chance y al chico negro al final. Él manipula todo. El jefe Finley. También está Jabe Torrace, de *La descendencia de Orfeo*. En la película de Sidney Lumet, *Piel de serpiente*, él es el esposo de Anna Magnani. Mata a ambos al final. Está postrado en la cama y desde allí hace maldades. Manda incendiar la viña del padre de Lady. Son todos personajes con una

---

<sup>29</sup> Primera publicación en 1960.

<sup>30</sup> Personaje de *Not about nightingales*.

masculinidad tóxica, como decimos hoy. Son los autoritarios, los malvados... Personajes muy similares.

**AG:** [risas] Exacto. Me conmueve, por ejemplo, *El zoo de cristal*.<sup>31</sup> Me conmueve Tom, el hijo. Es hermoso el texto. Pero eso no me toca, no es mi mundo. Pero el personaje de su hermana, recuerdo haberme emocionado. Vi una puesta en escena aquí en São Paulo con Cássia Kiss, dirigida por Ulisses Cruz, y con Kiko Mascarenhas. Recuerdo haberme emocionado, una puesta muy hermosa. Pero ese no es mi universo. Mi padre es muy presente. Por eso, O'Neill me habla mucho más, porque el padre de O'Neill era muy presente. El de Tennessee no lo era. Lo masculino siempre pasa por la cuestión de la opresión en la obra de Tennessee. El hombre masculino... Así que creo que Tennessee logra hacer este retrato de la masculinidad. Por eso, tengo esa sensación... Además de este mundo de personas oprimidas que empezaron a tener voz y espacio... La obra de Tennessee aún tendrá una revisión positiva sobre estos personajes marginados. Porque creo que él ya les daba voz a todas estas personas. Creo que Blanche es un ejemplo de esa persona que enloquece o es enloquecida o, en mi opinión, se hace la loca para sobrevivir en este mundo opresor. Pude ver una puesta así, donde esta locura era una artimaña. Se enamora de Kowalski, creo, aunque sea violada, agredida por él.

**LMA:** Tal vez no sea amor, sino deseo.

**AG:** Sí. Y creo que el gran personaje de la obra es Stella. Si alguna vez monto esta obra, la montaré desde el punto de vista de Stella. Así que, tengo la sensación de que muchos personajes de Tennessee son astutos, se hacen los muertos para atrapar a su presa. Tengo discusiones fuertes con personas que piensan que Tennessee tiene personajes aéreos, etéreos, que viven en otro tiempo. No puedo ver eso, yo creo que Tennessee es tan terrenal. Es concreto. Creo que Bertha está enferma y está contando historias para sobrevivir. No va con la realidad. Lo mismo con Blanche, no va con la realidad con Kowalski. Kowalski sabe que ella tiene deseo por él. Pero ella evade ese tema. Le da la vuelta. Eso confunde.

**LMA:** Confunde a todo el mundo.

**AG:** Al mundo entero. También está el personaje de la secretaria en *Not about...*, Eva. Confunde al director de la prisión, confunde a Jim.

**LMA:** Eva tal vez sea un boceto de Blanche.

---

<sup>31</sup> *The glass menagerie*, 1945. También conocida en Brasil como *À margem da vida* [literalmente *Al margen de la vida*], tuvo su primera representación en el país en 1948



**AG:** Sí, un boceto de Blanche. También pienso así. No entiendes si esta mujer está o no seduciendo, yo entiendo la cabeza de Kowalski. No estoy defendiendo a este personaje, me pongo en el papel de artista. Mirando la situación, creo que ella está creando un juego de seducción, creando una situación, quizás incluso ingenuamente. Pero luego coloca a su hermana en esa situación. En su cabeza, parece ser normal ser una jovencita ingenua, como esas chicas del Sur de Estados Unidos, criadas para ser coquetas, jóvenes y bonitas. Ella aún se ve como una coqueta. Y seducir es parte de ese juego. No es maldad, no es desliz moral, es un componente de la construcción de esa feminidad del Sur de Estados Unidos, de la aristocracia. Ella tiene la ilusión de ser aristócrata, de poder actuar como una mujer aristócrata. No tiene noción de la realidad, del mundo masculino como realmente es.

**LMA:** Las *Southern Belles* [Bellas sureñas].

**AG:** Exacto, las bellas del sur.

**LMA:** Entonces, en su cabeza, lo que ella tiene, sobre el sexo y el amor, sería una ilusión, ¿sería eso? Ella jamás imaginaría las consecuencias de su juego, de su ilusión...

**AG:** Exactamente eso.

**LMA:** ¿No crees que en eso hay un poco de Strindberg?

**AG:** No declarado, porque Strindberg expone de forma descarada.

**LMA:** Todo lo que a Tennessee le gustaba era una fuente de relativa iluminación, no lo dejaba como la origen, lo manipulaba, lo hacía a su manera. Entonces, cuando lees, dices: "aquí hay algo de Strindberg, aquí hay algo de Chéjov, aquí hay algo de D. H. Lawrence, aquí algo de Charles Chaplin". Él buscaba referencia en todo. Pero creo que con todo esto también, lo que estás diciendo sobre la transgresión estética con imaginación, memoria y sueño... Nos confundimos con lo que está sucediendo. Y, de repente, eso se vuelve en contra nuestra, en contra del propio personaje. ¡Me parece muy strindbergiano!

**AG:** Claro, una buena comparación. Tiene el aroma de Strindberg. Es claro que, cuando lees *Acreedores*<sup>32</sup> [Figura 4], para tomar una obra en un acto en la que estoy trabajando... ¿Qué mundo es ese? Es casi un diálogo consigo mismo. Esos dos hombres... Es el hombre mayor hablando consigo mismo, más joven. Es loco cómo lo hace. Pone a la mujer como el desequilibrio del eje del hombre, casi como el canto de la sirena. Es así como veo a Tennessee. Nosotros, los hombres, no sabemos manejar esto, no sabemos lidiar con este cambio de eje.

---

<sup>32</sup> *Fordringsägare*, escrita em 1888.

**Figura 4** – André Garolli y Sandra Corveloni en una escena de la obra *Credores*, de August Strindberg, dirigida por Eduardo Tolentino, en 2023. Foto: Ronaldo Gutierrez.



Fuente: Infoteatro, 2023.

**AG (cont.):** Y eso es lo que desconcierta también a los personajes de *Acreedores*, es lo que desmonta esa estructura que está establecida en *Un tranvía...* con el juego de póker, de los amigos reunidos; ella llega y desestructura todo eso. Cuánta conciencia hay en eso o si la hay, depende del punto de vista. Tal vez yo le daría cierta conciencia. Para no dejarla tan santa, tan sujeta a ese mundo, pero no sé si estaría traicionando a Tennessee al hacerlo.

**LMA:** Creo que no. Tennessee escribe posibilidades. No hay nada tan definitivo, todas estas líneas de pensamiento son posibles.

**AG:** Veo eso. Has traído esa cuestión en relación a Strindberg, creo que eso está presente, mucho en él, rodeándolo. O'Neill va directo a Strindberg. Intenta ser un Strindberg un poco más burgués. Tennessee no, Tennessee tiene el verdadero aroma de Strindberg, de esa estructura que impregna sus últimas obras, más de delirio, de sueños... En *Sueño*,<sup>33</sup> una diosa viene a la tierra a observar al ser humano y se queda impactada con lo que ve. Tennessee podría escribir eso. Esta mujer que cae en este mundo y dice: "no tiene que ser así".

---

<sup>33</sup> *Ett drömspel*, escrita em 1901.

**LMA:** Vamos a compararlo con *Un tranvía...*, ese lugar strindberguiano: ella sale de una familia rica, aristocrática, lo pierde todo, y ahora va a un barrio bajo, en los suburbios. Y ella mira todo eso horrorizada, porque el mundo de ella, el que imagina y quiere, es diferente. Esa diosa es Blanche. El mismo personaje. Y ella, en el fondo, cuando está bebiendo y tal vez enloqueciendo, es una forma de decir: “no tiene que ser así”.

**AG:** Perfecto. Como director, lidiar con Tennessee puede traer tantas cosas, tantos contextos y contenidos. Necesito cuidarme mucho para no tener una visión prejuiciosa hacia él. En relación a su escritura, a sus personajes, porque desconfío de esos personajes. Recuerdo que, en un debate que tuvimos en el Teatro de Arena, llegaron a decir sobre mi visión de Blanche: “Estás siendo prejuicioso, machista, estás poniendo a la mujer en otro lugar, piensas que está haciendo esto por malicia, la estás destruyendo”. Pero siento que Tennessee no mira con mucha compasión a las mujeres, en este caso, a las oprimidas.

**LMA:** Lo que has dicho me lleva a una conclusión. Parece que conoces a un Tennessee congelado en el tiempo, en los años 1940 y 1950.

**AG:** Seguro. No conozco lo que escribió después.

**LMA:** Después de que Tennessee escribió esas obras que conocemos, escribió otras obras, con el mismo contenido crítico-social, pero el mundo fue cambiando, la sociedad, la cultura. Él cambió, envejeció, hubo otras estéticas. Y, en Brasil, solo tenemos, como máximo, 40 obras traducidas y publicadas. Y si miramos todo su conjunto de obras, llegaremos a la conclusión de que Tennessee hacía parodia, una especie de comedia, se estaba riendo de la sociedad. Se estaba riendo del lugar donde vivía, de su mundo, de los personajes de su vida real. Mirar solo un período muy corto de su carrera, entre 1945 y 1961, tiene solo 15 obras que se hicieron extremadamente famosas. Pero tiene las que escribió fuera de este período, y son más de 100 obras. Estamos hablando de eso.

**AG:** Creo que estamos en un momento en el que estas obras comenzarán a llegar a todos, no sé, creo que en todo el mundo...

**LMA:** Gracias, André, por compartir tus ideas.

**AG:** Yo que agradezco la charla, Marcinho.

## Referencias

BALSANELLI, Adriana. Inferno um interlúdio expressionista. 2023. Disponible en: <http://adrianabalsanelli.com.br/espetaculos-eventos/cia-triptal-inferno-um-interludioexpressionista>. Consultado el: 22 de agosto 2023.

CIDADE DE SÃO PAULO. Programa Municipal de Fomento ao Teatro. 12 ago. 2011. Disponible en: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>. Consultado el: 23 de agosto 2023.

INFOTEATRO. Grupo Tapa encena *Credores*, de August Strindberg, em reencontro com Sandra Corveloni. 2023. Disponible en: <https://infoteatro.com.br/peca/credores/>. Consultado el: 23 de agosto 2023.

MELLONE, Maurício. Memórias (não) inventadas: de volta à peça baseada em Tennessee Williams. *In: Favo do Mellone*, 19 jan. 2017. Disponible en: <https://favodomellone.com.br/memorias-nao-inventadas-de-volta-peca-baseada-ementennessee-williams/>. Consultado el: 22 de agosto 2023.

RODRIGUES, Thaís. “Gata em Telhado de Zinco Quente” faz temporada no CCBB. *In: Metrópolis*. 09 set. 2016. Disponible en: <https://www.metropoles.com/entretenimento/teatro/gata-em-telhado-de-zinco-quentefaz-temporada-no-ccbb>. Consultado el: 23 de agosto 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **27 Carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução: Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012.

Traducción enviada el 02 de noviembre de 2024

Traducción aprobada el 20 de diciembre de 2024



## Interview with André Garolli<sup>1</sup>

### Entrevista com André Garolli

Luis Marcio Arnaut<sup>2</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14537463

#### Interviewee:

André Garolli is an actor, director, stage director, and theater teacher at Escola Wolf Maya in São Paulo.

#### Recent works as a director:

2022: *Travessia Brasil – Um caminho para Pedreira* (*Crossing Brazil – A path to Quarry*), an adaptation of *Pedreira das almas* (*Quarry of souls*) by Jorge Andrade;

2021: *Pedreira das almas* by Jorge Andrade;

2020: *Sede on-line* (*Thirst on-line*) by Eugene O’Neill: Nominated for the APCA Theater Award – Best Online Performance;

2019: *Inferno – Um interlúdio expressionista* (*Inferno – An expressionist interlude*), adapted from *Not about nightingales* by Tennessee Williams;

Nominated for the Shell Theater Award – Direction;

Won 9 Cenyn Theater Awards;

Received 2 Applause Brazil Awards and 2 additional nominations;

2018: *Abre a janela e deixe o ar puro e o sol da manhã entrar* (*Open the window and let the fresh air and morning sun in*) by Antônio Bivar;

2017: *Memórias [não] inventadas* (*[Un]Invented memories*), based on the works of Tennessee Williams, from *Hello from Bertha*.

<sup>1</sup> Text originally published in Portuguese in this journal (v. 7, n. 2, 2023), with the Portuguese title provided on this page. Available at: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2564>. Accessed on: November 18, 2024.

<sup>2</sup> Actor, translator, and Tennessee Williams independent scholar. He translated Williams’ plays for Brazilian productions *Anjo de pedra* (*Stone angel*) (2022-23, directed by Nelson Baskerville) and *Por que Desdêmona amava o Mouro?* (*Why did Desdemona love the Moor?*) (2024, directed by Noemi Marinho), with David Medeiros. Dramaturgist and consultant on Williams’ plays for Cia. Triptal [*Inferno – Um interlúdio expressionista* (*Inferno – An expressionist interlude*), 2019-20] and Cia. Filhos do Doutor Alfredo [*Tennessee Williams deve morrer* (*Tennessee Williams must die*), 2024]. Email: lmarcio@usp.br.

### Recent works as an actor:

2023: *O outro Borges (The other Borges)* by Samir Yazbek – Dir.: Marcelo Lazzarato;

2022-23: *Os credores (Creditors)* by August Strindberg – Grupo TAPA;

2021-22: *Tectônicas (Tectonics)* by Samir Yazbek – Dir.: Marcelo Lazzarato – Nominated for Best Actor at the Shell Award;

2020: *A brasiliense (The Brasiliense)* by Henry Becke and *Cecé* by Pirandello – Grupo TAPA (online);

2018: *Master class com Stalin (Master class with Stalin)* by David Pownall – Dir.: William Pereira;

2017: *Num lago dourado (On golden pond)* by Ernest Thompson – Dir.: Elias Andreato;

2016: *Gata em telhado de zinco quente (Cat on a hot tin roof)* by Tennessee Williams – Dir.: Eduardo Tolentino – Grupo TAPA.

### **Interviewer:**

Luis Marcio Arnaut de Toledo holds a PhD in Arts from the School of Communication and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP) and completed a postdoctoral research in Performing Arts at the State University of Campinas (IA-UNICAMP).

He has published the following books on Tennessee Williams:

2023: *Tennessee Williams – O mestre do teatro moderno nos EUA (Tennessee Williams – The master of modern theater in the USA)*, Giostri Editora;

2022: *Nem loucas, nem reprimidas – O confronto contracultural da mulher com o mainstream nas late plays de Tennessee Williams (Neither crazy nor repressed – The countercultural confrontation of women with the mainstream in the late plays of Tennessee Williams)*, Alameda Editorial;

2017: *Tennessee Williams: Algo não dito (Tennessee Williams: Something unspoken)*, Giostri Editora.

### Productions:

2020: Won the Cenyn Award for Best Adaptation with André Garolli for the play *Inferno – Um interlúdio expressionista (Inferno – An expressionist interlude)*, based on *Not about nightingales* by Tennessee Williams;

2022-2023: Translator and adapter of the play *Anjo de pedra (Stone angel)*, directed by Nelson Baskerville, based on *Summer and smoke* by Tennessee Williams;



2022: Historical, social, and political context consultant for the play *Mary Stuart*, directed by Nelson Baskerville, adapted from Friedrich Schiller's by Robert Icke;

2023: Dramaturge and research advisor for the play *A grande obra (The great work)*, directed by Fernanda Stefansky, conceived from *Moony's kid don't cry* by Tennessee Williams.

\* \* \* \* \*

Throughout the activities of my postdoctoral internship, three meetings were held with André Garolli, aimed at an enlightening dialectic about the intricate process of the play titled *Inferno – Um interlúdio expressionista (Inferno – An expressionist interlude)*, adapted from *Not about nightingales* (1938) by the renowned playwright Tennessee Williams. This production, presented in 2019-2020 in São Paulo-Brasil, stands as the central object of my academic investigation. However, the intriguing convergence between us revealed itself to be more than a mere dialogue between friends, transcending the conventional boundaries between researcher and director. The interaction unfolded as a profound testimony about theatrical experiences, a remarkable lesson in theatrical direction, dramaturgy reading, and sharing of experiences of a unique nature.

From this rich dialogue, meticulously recorded and subsequently transcribed, excerpts were selected in which Garolli confided his reflections on the work of Tennessee Williams. His perspective, singular and surprisingly delineated, emerged for me as a valuable contribution to the understanding of the dramaturgy in question and my research, delineating the unique contours of its influence on the director's professional trajectory and aesthetic choices within the realm of theatrical productions.

This inquisitive comparison, built upon these three meetings, unfolded between the months of February and April in 2023, at my residence in São Paulo. Following the present contribution to the dossier of *Dramaturgia em Foco*, the unveiling of the experienced encounters underwent a fair thematic selection, in line with the centrality of the playwright in scope, combined with the incorporation of elucidations provided by the interviewee, finely polished for this final presentation.

**LMA:** The first thing I'd like to know from you is what led you to Tennessee Williams, what paths you took to reach him, or how he came to you.

**AG:** It was, of course, through the movies. The films adapted from the plays. I have no doubt that the movie *A streetcar named Desire*<sup>3</sup> caught my attention. I don't have a background in Performing Arts; my background is in Mechanical Engineering. I got into theater, started directing, joined Grupo Tapa, and through them, I began to explore the world of theater. I remember that in the early years, we had classes with Marco Antônio Guerra and Mariângela Alves de Lima on theater criticism. So, they talked about all these authors, and I had to catch up because I was clueless about everything that was being discussed...

Of course, regarding Tennessee... I had the videos... so, [Eduardo] Tolentino would lend me the tapes of the films adapted from the plays. Tennessee was the author I saw the most on film, not on stage. Tennessee was the first playwright for me, this great author, and the character of Kowalski [from *A streetcar named Desire*], watching Marlon Brando portray him, was a character I thought I could perform. I didn't have, in the 90s, the physique he had in 1950. And I remember that, starting in theater, I was in the play *The taming of the shrew*,<sup>4</sup> and Tolentino talked about an issue of mine, saying that my energy didn't pass through the affective region, that it was too cerebral. That the sexuality chakra didn't exist: "You don't have eroticization on stage. Look at Marlon Brando's picture in *A streetcar named Desire*, and notice where you'll look at." And it's crazy, you look at his crotch, the way he's sitting, you can't help but look, so it's very provocative. It was the first time I understood what Eduardo was saying about how he [Brando] circulated that energy, so I watched it six or seven times [the film], even though I liked more *The fugitive kind*.<sup>5</sup> There, in that film, I saw the actor Marlon Brando; before [this film], I thought he was just a sex symbol.

Tennessee started in my life in a non-didactic, non-academic way. Then I started reading some plays; I remember Tolentino asked me to read *Cat on a hot tin roof*.<sup>6</sup> He even had an

<sup>3</sup> Written in 1947. The first staging of this play in Brazil was titled *Uma rua chamada Pecado* [literally *A street called Sin*], which also named the famous film adaptation from 1951, directed by Elia Kazan.

<sup>4</sup> Written by William Shakespeare between 1590 and 1594.

<sup>5</sup> *The fugitive kind* [In Brazil, *Vidas em fuga* [literally *Fugitive lives*], 1960, directed by Sidney Lumet, adapted from the play *Orpheus descending*, 1957, also starring actor Marlon Brando. Do not confuse the title of this film with the play *Fugitive kind* (1937).

<sup>6</sup> Written in 1955 and staged for the first time in 1956 in Brasil at the Teatro Brasileiro de Comédia, directed by Maurice Vaneau and starring Cacilda Becker and Walmor Chagas. The play had premiered the previous year on Broadway, directed by Elia Kazan and featuring Barbara Bel Geddes and Ben Gazzara, when Williams won his second Pulitzer Prize [the first was with *Streetcar*].

idea of doing *Sweet bird of youth*<sup>7</sup> with me and Denise Weinberg. We started reading, and I went crazy. But I was too young, too inexperienced to play that role. Eduardo let it go, but we did some readings.

And about *Cat on a hot tin roof* [Figure 1], a bit about the character Big Daddy, I saw my father, the structure of my father's thought within Big Daddy's structure.

So these three plays were important to me for my approach to Tennessee Williams. The movie *The fugitive kind*, based on the play *Orpheus descending*. And then, as a movie, that one stuck with me a lot.

I traveled a lot and ended up watching plays outside Brazil – whenever I could see a Tennessee play, I did.

**Figure 1** – The cast of *Gata em telhado de zinco quente* [*Cat on a hot tin roof*], directed by Eduardo Tolentino in 2016, from left to right: André Garolli, Fernanda Viacava, Augusto Zacchi, Bárbara Paz, Noemi Marinho, Zecarlos Machado. The photo authorship is not identified.



Source: Rodrigues, 2016.

---

<sup>7</sup> Written in 1959.

**AG (cont.):** When Eduardo introduced me to Eugene O’Neill, I started to get into him, but at the same time, I went to learn more about O’Neill, delved deeper into Tennessee Williams, Arthur Miller, and Albee. That’s when I met Professor Maria Sílvia Betti [from University of São Paulo] and I entered this world of American authors. But I was very focused on Eugene O’Neill, until Tapa occupied the Arena Theater<sup>8</sup> and had translations of some of Tennessee’s plays by Tapa<sup>9</sup> – we did some staged readings. Then I directed *This property is condemned*<sup>10</sup> for a performance at this theater. I really liked the play. Then I fell in love with *Talk to me sweetly...*,<sup>11</sup> although it has nothing sweet. After that *The rose tattoo*, *The fat man’s wife*, and *Hello from Bertha*.<sup>12</sup> Then Tolentino put together three short plays. I followed from afar, Conrado had been my student, there was also Isabela [Lemos], Rita Giovanna.<sup>13</sup> The plays were *Summer at the lake*, *The lady of the Larkspur lotion*, and *The dark room*.<sup>14</sup> I followed, thought it was great, and, parallel to that, Analy Alvarez called me to do a reading of *The pelican*.

**LMA:** *Gnädiges Fräulein*.<sup>15</sup>

**AG:** Is that the original name?

**LMA:** It’s a German title, a play from 1966, in an aesthetic reminiscent of the so-called theater of the absurd. The birds keep pecking pieces off the woman on the beach.

**AG:** Exactly.

**LMA:** Tennessee brings the universe of Hitchcock’s movie *The birds*.<sup>16</sup>

**AG:** I remember I was quite scared, thought something like: what kind of Tennessee is this? But did he write this? I didn’t know this other phase, which you later introduced me to a good portion of the texts. I remember doing this reading of *The pelican*.

**LMA:** Analy staged this play in the 80s, I think in the 80s, with Sônia Guedes,<sup>17</sup> didn’t she?

<sup>8</sup> Between 2010 and 2011.

<sup>9</sup> Reference to the collection of Williams’ plays that Grupo Tapa proficiently translated, under the supervision of Prof. Maria Silvia Betti, from University of São Paulo, resulting in two books of collections of one-act plays and two more of full-length plays. After these publications, the apocryphal translations [plays translated but not published, especially those in one act], and the others already well-known, received more suitable titles, not adapted, which revealed greater fidelity and connection to the main subject of the play. These publications began to make Williams’ work better known [in Brazil], a process that continues to these days. The new titles then began to become more popular.

<sup>10</sup> A 1946 one-act play.

<sup>11</sup> Reference to the play *Talk to me like the rain and let me listen...* [1953]. Garolli refers to an old translation that had the title altered to: *Talk to me sweetly like the rain*.

<sup>12</sup> *The pink bedroom* [1943], *The fat man’s wife* [1938] e *Hello from Bertha* [1946], all on-act plays.

<sup>13</sup> The cast: Conrado Sardinha, Isabela Lemos e Rita Giovana.

<sup>14</sup> *Summer at the lake* [1935], *The lady of Larkspur lotion* [1941], and *The dark room* [1939].

<sup>15</sup> Written in 1966.

<sup>16</sup> 1963.

<sup>17</sup> The show was directed by Steplan Yarian in 1987, with the mentioned actresses and also Rosaly



**AG:** Yes, with Sônia Guedes.

**LMA:** I have a photocopy of the flyer for this production, it's from the library of Escola Célia Helena.

**AG:** It's in Célia Helena and there's a poster at Maria Della Costa Theater for this play. If you want, we can go there and look.

**LMA:** Wow, I'd love to.

**AG:** So there was this coincidence of all these Tennessee plays in my life. I wasn't participating in Tapa's project, I was just invited to direct. And then, at Wolf Maya School, I proposed to do short scenes with the students. And then there was Mateus Monteiro and Lara Hassum, they were students. I gave them *Talk to me like the rain* and *This property is condemned*. And various short texts by Nelson Rodrigues. And then Mateus said, "We want *Talk to me like the rain...*". Then another student took *This property is condemned*. Mateus and Lara did a great job. Did I never show you? I'll send it to you.

**LMA:** Do you have it recorded? Show me, yes, I want to see.

**AG:** Yes. So, we went for some bold choices, I even want your opinion, quite contrary to what I saw in the productions here [in São Paulo], like Camila dos Anjos' ones,<sup>18</sup> the production of *Talk to me like the rain* by Leonardo Medeiros.<sup>19</sup> We took a different path...

**LMA:** In my research on the internet, I found over 15 productions of *Talk to me like the rain and let me listen...* in Brazil. One of the most staged [Tennessee's] plays in the country.

**AG:** Then they graduated, but we kept a good relationship. After a year or so, Mateus called me; Mateus is a great guy, he self-produces and everything... He called me and said, "Are you interested in directing this play?" I said, "We can think about it." And he said, "...Because we already have a structure..." And I said, "Let's do it!" And we started meeting. But then it's crazy. One thing is to do it for the video at school, you have limited time. When you really start working on the play, you see that the issue lies elsewhere. One of them, for example, is that this play would have to be performed by older actors, as if this marriage, this union, had already wear and tear. They're already worn out. It couldn't

---

Papadopol. The first and the only staging of this play known in Brazil.

<sup>18</sup> Reference to the show *A catástrofe do sucesso* [*The catastrophe of success*], in 2018, directed by Marco Antônio Pâmio, which encompassed the plays *Talk to me like the rain and let me listen...* and *Mr. Paradise* [1939], along with excerpts from Williams' essay that gave the name to the show. Also, the play *Propriedades condenadas* [literally *Condemned properties*] [2016], directed by Pâmio, featuring the plays *This property is condemned* and *Why do you smoke so much, Lily?* [1935].

<sup>19</sup> Reference to *As palavras da chuva, Chuva G e Chuva L* [literally *Words of rain, Rain G, and Rain L*], from 2016, where director Leonardo Medeiros stages the play with a heterosexual couple, two men in the G version, and two women in the L version.

be two young people, who are just starting out... "It's over, it's over, my son. Let's go. I'm going to dive into the bathtub with beer, damn it. And the next day I'm brand new." I started to see a lot of difficulty in finding a weight for this play, it was becoming too soap opera-like, which didn't seem like that in the video.<sup>20</sup> But for the theater, yes. Then we started to have a deadlock: they were upset; I'm a director who can't sugarcoat things with the actor, if I'm directing, I'll be clear about it, so I thought it wasn't good. So we started doing *This property is condemned*. But then they were too old to do it, it looked weird. So I called Fernanda Viacava, who was my wife at that time, and she was studying Tennessee, following Tapa's project, based on *The lady of the Larkspur lotion* or *The woman of the grapefruit*...<sup>21</sup>

**LMA:** *The woman of the grapefruit* is the old translation [in Brazil].

**AG:** Oh! It was the old one! She performed it at Tapa, and they loved it. So, I went to watch their rehearsal. And I liked what I saw. So I said, "Fe, do you want to do a Tennessee trilogy with me? Or something of his together with me? Let's do three plays...". And she agreed. She said, "Let's try." So we picked *Hello from Bertha*. Well, but then there's the role of the woman who owns the boarding house, Lara was too young, so I started to see that I had made a mess: "I don't know how to get out of this!" But to buy time, I said: instead of picking a Tennessee play, why don't we compile one? I had read some short stories... Well, Mateus, Lara, and Fe got so involved... because Tennessee is very captivating. They got into that world.

When you really get into his world, he's poetic, he's tragic, he's dramatic, he's cheesy, sometimes he's tacky, sometimes he's novelistic, sometimes he's melodramatic. He can go through a universe of aesthetics.

And then they started playing around and selecting excerpts from the short stories and other plays. It was at this opportunity that we read all of Tennessee's work published in Brazil. And then we started to take the structure of *Hello from Bertha*, with Fernanda as Bertha, and then I started to play with the idea of Mateus doubling up a character. Playing both the landlady and the sailor. But then there was Lara. My God, am I going to fire Lara? Then one day I said, "Read the stage directions as if you were the doll." And then she sat down and started reading. "Wow," I said. "Let's take the script: let's do this collage of

---

<sup>20</sup> Garolli teaches acting for film and TV at the Wolf Maya School.

<sup>21</sup> *The lady of the grapefruit* is an old translation of *The lady of Larkspur lotion*, alluding to an oil that was used to kill lice.



texts now as if it were her delirium. Bertha is on her deathbed, she's probably a character with syphilis, it's not defined, but she's on the brink of death, the woman wants to kick her out of that room, put her on the street, because she's confused between reality and delirium; economically, as a prostitute, she's no longer viable. And she's delirious. Not only seeing her boyfriend, saying she'll write to him, asking him to come save her, to send money... She also talks to the doll." For the doll, we had excerpts from Tennessee's most poetic texts. For Bertha, we had the more concrete texts, from the play *Hello from Bertha* itself and from other excerpts of plays where Tennessee brings out the cruelty of the capitalist system, how it operates on these characters.

**LMA:** The woman as a pariah of society...

**AG:** Exactly. And, at the same time, Mateus played the boyfriend/Sailor, who is the other side of the relationship. Tennessee also shows in a harsh way the issue of relationships, the issue of age, of lack of love or excess of love, so we managed to get to a very interesting place. The play, when we did a reading at Teatro Sergio Cardoso, in São Paulo, was almost two and a half hours long, because we didn't want to cut anything. It would have been a huge play! In this reading, we could see that it wasn't sustainable. So, with a lot of heartache, we started cutting. We called it *Memórias [não] inventadas* [literally *[Un] Invented memories*].<sup>22</sup> So we got to a very interesting place. Then Mateus was replaced by Eucir de Souza and Lara was replaced by Camila dos Anjos [Figure 2]. We had a good journey with this play in small theatres. And in this approach, Tolentino, like a guru, said, "Look, I never thought Tennessee would cross your mind." He thinks I'm very O'Neillian.

But there's a Tennessee's play that approaches O'Neill's universe: *Not about nightingales*.<sup>23</sup> Tolentino brought me the play. He watched it in the United States with Michael Redgrave and brought the play to me. And I was enamored with this text, we had several readings of a translation by Ivany Shewchenko. I spent seven years submitting projects to São Paulo's grants to try to win some funding for the production. Seven years. It wasn't for staging *Hairy ape*, it was for *Not about...* And so, since 2011, I had been trying... Until we got the Support from the São Paulo City Hall<sup>24</sup> and the project *Homens à deriva* [literally *Men*

<sup>22</sup> Showing in São Paulo in 2017 and 2018.

<sup>23</sup> Written in 1938. One possible translation into Portuguese would be *Não será sobre rouxinóis* [literally *It will be not about nightingales*], considering the content and the passages where the phrase is mentioned in the dialogues [and giving more understanding to Brazilians about the title].

<sup>24</sup> "Established by Law 13.279/02, the Municipal Theater Promotion Program for the City of São Paulo aims to support the maintenance and creation of ongoing theatrical research and production projects aimed at the development of theater and better access to it for the population, through professional theater groups that are directly funded by this program. Two calls for proposals are made each year, one per semester,

*adrift*] happened.

**Figure 2** – From left to right: Eucir de Souza, Fernanda Viacava, and Camila dos Anjos in the play *Un] Invented Memories*, based on *Hello from Bertha*, directed by André Garolli in 2017. Photo by Paulo Fischer.



Source: Mellone, 2017.

**LMA:** I was going to ask exactly that: how did you get *Nightingales...*, it led you to stage *Inferno – An expressionist interlude* [Figure 3], an adaptation – you’ve already said how you got to it! But I found it impressive, I didn’t know you had been trying for seven years...

**AG:** Seven years.

**LMA:** So, when did you do *Men adrift*?

**AG:** I started with *Homens ao mar* [literally *Men at the sea*] in 2004. It had the plays: *Bound east for Cardiff* in 2004; *In the zone* in 2006; *Moon of the Caribbees* in 2007; and *A long voyage home* in 2008.<sup>25</sup> In 2008, we won the City Hall Support to do all these O’Neill plays within

where interested groups present their projects, which are evaluated by Evaluation Committees composed of members with recognized expertise in theater, meeting the evaluation criteria provided for in the law. The Theater Promotion program is developed in various public spaces, playing the important role of revitalizing degraded areas, inaugurating new theatrical spaces, and taking theater to the streets of the city. Its activities take place in all regions of the city, with a major goal of bringing theatrical activity from the center to the peripheral regions of the capital [of São Paulo State]” (Cidade de São Paulo, 2011).

<sup>25</sup> All written by Eugene O Neill between 1914 and 1917.

the *Men at the Sea Project*. Four plays. And then we went to Chicago to present them, in 2009. In 2010, we won the City Hall Support to produce the *Homens à margem* [literally *Men on the margins*] project, we presented *The hairy ape*<sup>26</sup> and Plínio Marcos' plays: *Two lost in a dirty night* and *Purple lamp*.<sup>27</sup> And from 2011, I wanted to stage *Not about...* Since then, I've been trying to get the City Hall Support to stage Tennessee's play. From 2011 to 2018. It was in 2018 that I won the Support to do *Not about...* [Figure 3].

**Figure 3** – Camila dos Anjos and the ensemble cast of the play *Inferno – An Expressionist Interlude*, a free adaptation of *Not about Nightingales*, directed by André Garolli in 2019-2020. Photo: Alexandre Inserra.



Source: Balsanelli, 2023.

**LMA:** This information is essential to understand your career, your work. The issue of City Hall Support, state support for theater, was crucial in determining your career.

**AG:** Yes. It would only be possible to carry out the trilogy *Men at sea*, *Men on the margins*, and *Men adrift* and our latest project, which deals with the Historiography of the Brazilian State,<sup>28</sup> involving, in total, almost 220 professionals from all areas. Everything was possible

<sup>26</sup> Written by Eugene O'Neill in 1922.

<sup>27</sup> *Dois perdidos numa noite suja* (1966) and *Abajur lilás* (1969), respectively.

<sup>28</sup> The director's artistic project that took place from the social isolation imposed by the Covid-19 pandemic



thanks to City Hall Support. My last grant was for the staging of *Pedreira das almas*<sup>29</sup> by Jorge Andrade, in 2021, as part of the Historiography project. Look, I was talking to Ivani in 2008, there was already an idea of doing a Tennessee work.

**LMA:** Was it in 2008 that you first met her?

**AG:** I met Ivani in 2008 and she helped with the translation of *The hairy ape*. Then we did it to *Not about...* And then I was in limbo. During this period, I directed other plays, was called for a project here and there, but couldn't really develop my research.

**LMA:** I would like you to talk about Tennessee Williams's dramaturgy. I'm not sure how to ask this. Can I ask you like this: what do you think of Tennessee Williams's dramaturgy? But you've already commented on several aspects. I want you to speak as a director who sees in this work a potential to the stage. You take a text on paper... Are you already thinking about it on stage, you and these characters? Do you see reality in these characters? Do they touch you? How does Tennessee's dramaturgy touch you? How do you see it? I'm asking this way because I don't want to close it into one question; I want your opinion on it.

**AG:** I understand what you mean. I'll speak as a director, a theater man. Maybe what I'm going to say about Tennessee is very personal. When I read his books, I see very cool notes: his political issue, to look at all these characters who today begin to have a voice, the woman, gay people, the marginalized ones. So, in this sense, Tennessee is a cutting-edge playwright. I can't talk about Tennessee without going through a personal issue. I identify myself with the oppressive characters [*laughs*]. It's my identification as a man. He touches me a lot, his dramaturgy... his poetry... except for one thing or another... often I laugh at the things he puts [in lines]. They seem like truck bumper stickers. Kind of cheesy, kind of corny, but highly human. He's not trying to romanticize; he tries to be what he is. For example, I identify with Kowalski, with Mr. Whalen,<sup>30</sup> I identify with Big Daddy, I identify with Chance from *Sweet bird of youth*. He was a son of a bitch.

**LMA:** In the play *Sweet bird of youth*, there's that politician who castrates Chance and the Black boy at the end. He manipulates everything. Boss Finley. There's also Jabe Torrace, from *Orpheus descending*. In Sidney Lumet's film, *The fugitive kind*, he's Anna Magnani's

---

until 2022. It involved an in-depth study and dramatic readings of the complete Jorge Andrade works, culminating in the staging of the play *Travessia Brasil – Um caminho para Pedreira* (performed in 2022 in São Paulo), a compilation of various works by this author starting with *Pedreira das almas*.

<sup>29</sup> First publication in 1960.

<sup>30</sup> *Not about ninghtingales'* main character.

husband. He kills them both in the end. He's bedridden, and from there, he does the evil deeds. He orders the father of the Lady to set fire to the vineyard. They are all characters with toxic masculinity, as we say today. They are the authoritarians, the villains... Very similar characters.

**AG:** [laughs] Yeah. I empathized with, for example, by *The glass menagerie*.<sup>31</sup> I'm moved by Tom, the son. The text is beautiful. But it doesn't touch me deeply, it's not my world. But the character of his sister, I remember being moved by her. I saw a production here in São Paulo with Cássia Kiss, directed by Ulisses Cruz, and with Kiko Mascarenhas. I remember being moved, a very beautiful production. But that's not my universe. My father is very present. That's why O'Neill speaks much more to me, because O'Neill's father was very present. Tennessee's wasn't. Masculinity always passes through the issue of oppression in Tennessee's work. The macho man... So I think Tennessee can make this portrayal of masculinity. So I have this feeling... Besides this world of oppressed people who have begun to have a voice and space...

Tennessee's work will still have a positive review of these marginalized characters! Because I think he already gave voice to all these people. I think Blanche is an example of someone who goes crazy or is driven crazy or, in my view, pretends to be crazy to survive in this oppressive world. I saw a production like that, where this madness was a setup. She falls in love with Kowalski, I think, even though she is raped, violated by him.

**LMA:** Maybe it's not love, but lust.

**AG:** Yeah. And I think the great character of the play is Stella. If I ever stage this play, I would do it from Stella's point of view. So, I have the feeling that many characters of Tennessee are crafty, they play dead to attack the prey. I have strong discussions with people who think Tennessee has airy, ethereal characters, who live in another time. I can't see that, I think Tennessee is so earthy. It's concrete. I think Bertha is sick and is telling stories to survive. She doesn't go for what it is. The same thing: Blanche doesn't go for what it is with Kowalski. Kowalski knows she's hot for him. But she doesn't go into that. She goes around. That's confusing.

**LMA:** Confuses the whole world.

**AG:** The world. There's also the character of the secretary in *Not about...*, Eva. She confuses the prison director, she confuses Jim.

---

<sup>31</sup> *The glass menagerie*, 1945. Also known in Brazil as *À margem da vida* [literally *On the fringe of life*], which had its first performance in Brazil in 1948.

**LMA:** Eva might be a draft of Blanche.

**AG:** Yeah, a draft of Blanche. I think so too. You don't understand if this woman is seducing or not, I understand Kowalski's head. I'm not defending this character, I'm putting myself in the role of an artist. Looking at the situation, I think she's creating a seduction game, creating a situation, maybe even naively. But then she puts her sister in that situation. In her head, it seems normal to be a naive girl, like those girls from the American South, raised to be coquettes, young and beautiful. She still sees herself as a coquette. And seducing is part of that game. It's not malice, it's not moral slip, it's a component of building that femininity of the South, of aristocracy. She has the illusion of being aristocratic, of being able to act like an aristocratic woman. She has no idea of reality, the male world as it is.

**LMA:** The Southern Belles.

**AG:** Exactly, the belles of the South.

**LMA:** So, in her head, what she has, about sex and love, would be an illusion, would it be this? She would never imagine the consequences of her game, of her illusion...

**AG:** Exactly that.

**LMA:** Don't you think there's a bit of Strindberg in this?

**AG:** Not declared, because Strindberg exposes it openly.

**LMA:** Everything Tennessee liked was a source of relative enlightenment, he didn't leave it as the origin, he manipulated it, he did it in his own way. Then, when you read it, you say, "here's a bit of a Strindberg touch, here's a bit of a Chekhov touch, here's D. H. Lawrence, here's a bit of Charles Chaplin." He sought references in everything. But I think with all this also that you're talking about, about aesthetic transgression with imagination, memory, and dream... We confuse what's happening. And, suddenly, it turns against us, it turns against the character himself. I find this so Strindbergian!

**AG:** Of course, a good comparison. It has the scent of Strindberg. Clearly, when you read *Creditors*<sup>32</sup> [Figure 4], to pick a one-act play I'm working on... What world is that? It's almost a dialogue with oneself. Those two men... It's the older man talking to himself, the younger. It's crazy how he does it. He positions the woman as the imbalance of the man's axis, almost like the siren's song. That's how I see Tennessee. We don't know how to handle it, us men. We don't know how to deal with this shift in axis.

---

<sup>32</sup> *Fordringsägare*, written in 1888.



**Figure 4** – André Garolli and Sandra Corveloni in a scene from the play *Os credores* [*Creditors*] by August Strindberg, directed by Eduardo Tolentino, in 2023.  
Photo: Ronaldo Gutierrez.



Source: Infoteatro, 2023.

**AG (cont.):** And that's what disorients the characters in *Creditors*; it's what breaks that structure established in *Streetcar*... with the poker game, the gathering of friends; she comes in and disrupts all of that. Whether this is conscious or not depends on the perspective. Perhaps I would attribute a certain awareness to her. To not make her seem so saintly, so subject to that world, but I'm not sure if I would be betraying Tennessee by doing so.

**LMA:** I don't think so. Tennessee writes possibilities. There's nothing definitively set, all these lines of thought are possible.

**AG:** I see that. You brought up the question about Strindberg; I think there's a lot of that in him, circling around. O'Neill goes straight to Strindberg. He tries to be a slightly more bourgeois Strindberg. Not Tennessee, Tennessee has the real smell of Strindberg, of that structure that permeates his later plays, more about delirium, dreams... In *Dream play*,<sup>33</sup> a goddess comes to earth to observe humans and is shocked by what she sees. Tennessee

<sup>33</sup> *Ett drömspel*, written in 1901.

could write that. This woman who falls into this world and says: “It doesn’t have to be like this.”

**LMA:** Let’s compare it with *Streetcar*, that Strindbergian place: she comes from a rich, aristocratic family, lost everything, and now she’s going to a tenement, in the suburbs. And she looks at all of that horrified because her world, the one she imagines and wants, is different. This goddess is Blanche. The same character. And she, deep down, when she’s drinking and maybe going mad, is a way of saying: “it doesn’t have to be like this.”

**AG:** Perfect. As a director, dealing with Tennessee can bring so many aspects, so many contexts and contents. I need to police myself a lot in terms of not having a prejudiced view of him. In relation to his writing, his characters, because I suspect of those characters. I remember that, in a debate we had at Teatro de Arena, they said about my view of Blanche: “You’re being prejudiced, you’re being sexist, you’re putting the woman in another place, you’re thinking she’s doing this out of malice, you’re destroying her.” But I feel that Tennessee doesn’t look with much compassion on women, in this case, the oppressed ones.

**LMA:** What you said brings me to a conclusion. It seems like you are dealing with a Tennessee frozen in time, in the 1940s and 1950s.

**AG:** For sure. I don’t know what he wrote afterward.

**LMA:** After Tennessee wrote these plays that we know, he wrote other works, with the same social-critical content, but the world was changing, society, culture. He was changing, he was getting older, there were other aesthetics. And, in Brazil, we only have, at most, 40 translated and published plays. And if we look at his entire *corpus* of his work, we’ll get the conclusion that Tennessee was parodying, a kind of comedy, he was laughing at society. He was laughing at the place he lived, at his world, at the characters from his real life. Looking only at a very small period of his career, between 1945 and 1961, he has only 15 plays that became extremely famous. But there are the ones he wrote outside of this period, and there are more than 100 plays. We’re talking about that.

**AG:** I think we’re at a moment when these plays will start to reach everyone, I don’t know, I think worldwide...

**LMA:** Thank you, André, for sharing your thoughts.

**AG:** I thank you for the conversation, Marcinho.

## References

BALSANELLI, Adriana. **Inferno um interlúdio expressionista**. 2023. Available on: <http://adrianabalsanelli.com.br/espeticulos-eventos/cia-triptal-inferno-um-interludioexpressionista>. Access on: 22 Aug. 2023.

CIDADE DE SÃO PAULO. **Programa Municipal de Fomento ao Teatro**. 12 ago. 2011. Available on: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>. Access on: 23 Aug. 2023.

INFOTEATRO. **Grupo Tapa encena Credores, de August Strindberg, em reencontro com Sandra Corveloni**. 2023. Available on: <https://infoteatro.com.br/peca/credores/>. Access on: 22 Aug. 2023.

MELLONE, Maurício. **Memórias (Não) Inventadas**: de volta à peça baseada em Tennessee Williams. In: Favo do Mellone, 19 jan. 2017. Available on: <https://favodomellone.com.br/memorias-nao-inventadas-de-volta-peca-baseada-em-tennessee-williams/>. Access on: 22 Aug. 2023.

RODRIGUES, Thaís. **“Gata em Telhado de Zinco Quente” faz temporada no CCBB**. In: Metrópolis. 09 set. 2016. Available on: <https://www.metropoles.com/entretenimento/teatro/gata-em-telhado-de-zinco-quentefaz-temporada-no-ccbb>. Access on: 23 Aug. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **27 Carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução: Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012.

Translation submitted on: November 2<sup>nd</sup>, 2024

Translation approved on: December 20<sup>th</sup>, 2024

## Dados técnicos

Título: Dramaturgia em foco

Projeto gráfico: Fulvio Torres Flores (Univasf)

Logotipo: Jean Carlos Meira Cordeiro Junior (DACC-Univasf)

Editoração Eletrônica (incluindo diagramação): Fulvio Torres Flores

Revisão e adequação às normas: Fulvio Torres Flores

Leitura final e aprovação da revisão: este número, por ser composto de traduções de textos publicados no primeiro Dossiê Tennessee Williams (v. 7, n. 2, 2023), contou com uma equipe de tradutores e revisores cujos nomes estão informados nas páginas iniciais.

### Imagem da Capa, autoria e fonte:

Descrição: Athos Magno e Camila dos Anjos (como Jim e Eva) na encenação de *Inferno, um interlúdio expressionista* (2019-2020). Direção de André Garolli, a partir da peça *Not about nightingales (Não será sobre rouxinóis, 1938)*, de Tennessee Williams. Adaptação de André Garolli e Luis Márcio Arnaut.

Autoria: Fotografia de Alexandre Inserra.

Fonte: Acervo da Cia. Triptal (2019).

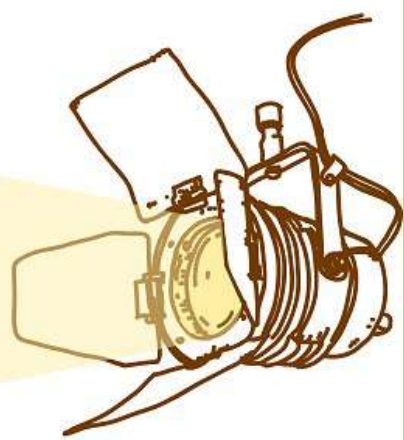
Formato do arquivo: Portable Document Format (PDF)

Formato do papel: 21 x 29,70cm

Fonte: Book Antiqua

Número de páginas: 625

# Dramaturgia em foco



Publicação semestral do Grupo de Pesquisa  
Narrativas e Visualidades - CNPq-Univasf