

TENNESSEE WILLIAMS E O TEATRO MARGINAL GAY
TENNESSEE WILLIAMS AND THE MARGINAL GAY THEATER
TENNESSEE WILLIAMS Y LA FARÁNDULA MARGINAL GAY

*Adriana Falqueto LEMOS**
*Anna Catharina IZOTON***

Resumo: Por meio deste texto busca-se ler o dramaturgo Tennessee Williams e uma peça sua, de duas cenas, publicada no Brasil, no livro “Mister Paradise e outras peças em um ato” (2011), chamada “E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas”, a fim de refletir sobre um dos temas recorrentes de sua escrita: a marginalização. Para a análise, usa-se o suporte teórico de Antonio Candido em “Literatura e Sociedade” (2006), no que tange à participação da sociedade e do autor na feitura de um texto.

Palavras-chave: Marginalidade; Tennessee Williams; Teatro.

Abstract: The work developed in this text aims to read the dramatist Tennessee Williams in a play in two scenes “E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas” which was published in Brazil in the book “Mister Paradise e outras peças em um ato” (2011). The intention is to reflect upon one of his recurring themes, the marginalization. In order to perform the analysis, the theoretical support was grounded in “Literatura e Sociedade” by Antonio Candido (2006), concerning the participation of society and authorship in a piece of literature.

Keywords: Marginal; Tennessee Williams; Theatre.

Resumen: En este texto se intenta leer el dramaturgo Tennessee Williams y su obra de dos escenas publicada en Brasil en el libro “Mister Paradise e outras peças em um ato” (2011), llamada “E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas”, para reflexionar sobre uno dos temas recorrentes de su escritura: la marginalización. Para el análisis utilizamos el apoyo teórico de Antonio Candido en “Literatura e Sociedade” (2006), en cuanto a la participación de la sociedad e del autor en la fabricación de un texto.

Palabras clave: Marginalidad; Tennessee Williams; Farándula.

*Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES). Contato: flemos.adriana@gmail.com.

**Estudante de graduação em Letras Português, Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: annaizoton@outlook.com.

Introdução

A leitura sobre o dramaturgo Tennessee Williams pode ser feita de maneira extensa com os dados coletados em revistas e livros especializados. Trata-se de um autor norte-americano consagrado ainda em vida, cujas realizações são hoje estudadas sob o foco de olhares distintos e atentos. Thomas Lanier “Tennessee” Williams III (1911 – 1983) foi um escritor que trabalhou, principalmente, com textos para o teatro, mas, além disso, também escreveu contos, romances, poesias e artigos. Sua carreira profissional durou de 1930 até sua morte, em 1983.

A maioria de seus trabalhos foi adaptada para o cinema, em muitas produções famosas como “A streetcar named Desire” (1951) e “Cat on a Hot Tin Roof” (1958), peças que lhe concederam dois prêmios *Pulitzer*. No Brasil, alguns de seus trabalhos – como “Summer and smoke”¹ (1990) e “The Rose Tattoo”² (1990) – foram adaptados para a televisão na série Grande Teatro Tupi, entre 1963 e 1966. Tennessee Williams criou, com notoriedade, peças de teatro que eram sexualmente ambíguas, violentas e que tinham como temática a homossexualidade, o canibalismo, o incesto, a castração, a loucura e a morte.

É possível, segundo Mie Ishida (1974), enxergar a realidade norte-americana moderna ao ler os trabalhos deixados pelo dramaturgo. De acordo com Henry Shvey (2011), o olhar para o autor deve levar em conta o lado essencialmente trágico de sua visão de mundo, já que existe um uso de recursos, quase de forma obsessiva, de personagens com doenças mentais ou em situações de violência.

Além disso, Shvey ressalta que Williams criou personagens que se sacrificam e são martirizados. Existe, de fato, como é notado pelo estudioso, um interesse intenso de Tennessee Williams pela poética aristotélica trágica, já que, para ele, a tragédia grega parecia se transfigurar num “mundo atemporal” (WILLIAMS apud SHVEY, 2011, p. 75, tradução nossa³). Para Shvey (2011), é essa visão de mundo, essencialmente trágica, que alimentou a criatividade e a prolixidade do autor ao longo dos anos. Na opinião do estudioso, é

¹ Anjo de Pedra.

² A rosa tatuada.

³ Todas as traduções são de nossa responsabilidade, salvo notação explícita.

essa tragicidade que faz com que as peças de Williams sejam tão memoráveis e que até sua morte trágica possa ser relacionada com sua poética.

Em contraponto, Philip Kolin (2002) argumenta que o trabalho de Williams está fortemente vinculado à presença de amores não correspondidos, que permeiam as obras do dramaturgo quase fantasmagoricamente, sendo objetos de desejo e alusões simbólicas que pairam entre o “sagrado e o profano” (KOLIN, 2002, p. 131-132). Estudiosos como Shvey (2011, p. 75) e Kolin (2002, p. 131) pensam no aspecto psicológico de suas criações e na forma como os traumas pessoais do autor surgem estratificados em símbolos e metáforas. Já Ishida (1974, p.75), Betti (2011, p. 32) e Banach (2010, p. 55-56) pensam que seu texto pode se configurar numa passagem reveladora, que pode levar a audiência a conhecer aspectos da sociedade americana.

De acordo com George Crandell, Williams vem sendo estudado desde 1950 sob o signo do paradoxo, classificado como “romântico, idealista, surrealista, expressionista e lírico e poético” (CRANDELL, 2002, p. 8). Acima de tudo, os estudiosos concordam com a fala de Maria Sílvia Betti (2011, p. 8) sobre a faceta do artista insatisfeito e crítico que Williams apresenta. Para a estudiosa, a estrutura dos trabalhos do autor e seus textos são, notadamente, “[...] impregnados de um fôlego crítico indiscutível, com relação à ideologia do *american way of life*, e distendem a forma do drama moderno convencional para muito além dos limites da representação de reminiscências autobiográficas” (BETTI, 2011, p. 32).

Dadas as considerações feitas acima, interessa-nos fazer uma leitura de um dos trabalhos de Tennessee Williams para compreendê-lo como sujeito parte da sociedade e parte de um conjunto de representações, de um processo da viabilização da sua arte. Nesse percurso, a intenção é que se atente para o cerne temático da peça escolhida, vinculada à ideia de exclusão e não adequação social.

Teatro e exclusão social, teatro e sexualidade heteronormativa

A dramaturgia pode abordar questões ligadas a grupos marginalizados, como os homossexuais. Em sua tese, Lajosy Silva (2007, p. 151) afirma que “se considerarmos a representação da

homossexualidade no teatro entre as décadas de quarenta e sessenta, temos apenas sugestões de representação que são periféricas dentro da narrativa”. Em seguida, são citadas as peças de Williams e de Robert Anderson, nas quais a homossexualidade não é explícita.

Isso é totalmente compreensível se levarmos em consideração que naquele momento – e ainda hoje – existiu uma heteronormatividade – o aceitável é ser heterossexual. Não seria de se admirar que o modo disfarçado de os personagens viverem sua sexualidade esteja ligado às barreiras para se assumir, tanto por conta da sociedade quanto por motivos mais particulares – como a família do indivíduo, por exemplo. Sobre isso, Silva (2007) também aborda:

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

Anteriormente, em artigo intitulado “Memória histórica na dramaturgia de Tennessee Williams”, publicado em 2005, o pesquisador Lajosy Silva discorre sobre a homossexualidade e o texto do autor, argumentando que esta, de fato, não se apresenta de maneira explícita:

Em relação à temática homossexual, tão polêmica quanto contraditória em *Gata em Teto de Zinco Quente*, *De Repente no Último Verão* e *Um bonde chamado Desejo*, podemos acrescentar que a palavra homossexual não se materializa verbalmente. No entanto, a imagem da perversão é latente, à medida que as personagens ridicularizam os homossexuais, ou expõem a sua opinião depreciativa. Essa perversão é coletiva e nunca encarada pelas personagens de frente. Há quem reconheça inúmeros signos de uma certa estética *gay* na obra de Tennessee Williams. Blanche pode ser vista como uma drag queen, Sebastian, o poeta *gay*, como símbolo de uma classe média perversa e manipuladora, bem como as idas contínuas de Tom a cinemas (distração com os filmes, ou com os frequentadores do cinema?) (SILVA, 2005, p. 16).

Completando, cita Guacira Lopes Louro (2010, p. 27):

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

Todos os apontamentos supracitados confirmam que a heteronormatividade estava contida inclusive no teatro e, com o tempo, isso tem se tornado ameno. Um exemplo precursor do assunto no teatro é o da dramaturga Lillian Hellman que, ao escrever, em 1943, uma peça com personagens explicitamente homossexuais, causou surpresa e, provavelmente, escândalo.

Tennessee Williams e a sociedade: seu trabalho

Muitas das suas peças, como “Not about nightingales” (1998), “Battle of angels” (1990), “Camino real” (1990), “Sweet bird of Youth” (1993) e “Orpheus descending” (1991) representam uma visão da cultura norte-americana, mais especialmente do sul, que é, sensivelmente, tratada como racista, repressora e autodestrutiva. Na escrita de Williams, essa cultura repressora é degradante, capaz de destruir tudo que é humano e vulnerável.

Normalmente, suas peças falam desses opressores sem coração, como o personagem Stanley – de “A streetcar named Desire” – e de suas vítimas, como a frágil Blanche. As vítimas acabam sendo representadas por pessoas fugitivas – forasteiros, excêntricos, pessoas que são ameaçadas pela censura e repressão das comunidades onde vivem como se fossem intrusos. A própria identidade de Williams o torna um intruso, sua homossexualidade o tornou sensível e empático a essas personagens que não são aceitas numa sociedade convencional como a norte-americana sulista.

Mas, de acordo com estudiosos como Michael S. D. Hooper, a escrita de Williams não é ideológica ou militante em favor dos socialmente oprimidos; pelo contrário: Tennessee trata das questões da marginalidade social de maneira sentimental, visceral e melodramática, dando poderosa voz e sentido para as vozes subalternas. Seu percurso

autoral encerra um projeto excêntrico e sensível que é um grito de um indivíduo inconformado, morador de determinada comunidade e que se inscreve como uma estrutura de poder brutal e, às vezes, mortal. As vítimas que são escritas nos dramas de Williams são marginalizadas e se refugiam na arte, na fantasia, nas ficções e nos sonhos – sejam eles espirituais ou sexuais. O conflito que se instaura em sua ficção não se dá entre o *bem* e o *mal*; digladiam dois tipos: um ser corrupto e poderoso e vítimas que simplesmente não conseguem viver conforme as regras.

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

Em sua poética, o norte-americano que se rebela, luta por sua defesa e não aceita viver ou compactuar com uma cultura opressora, machista e racista. Williams busca, através de seus protagonistas, a fuga através da arte ou da abstração. O dramaturgo usa frequentemente temas psicanalíticos, como, por exemplo, em “Suddenly last summer” (1991), no qual a personagem Catherine Holly precisa se lembrar, com a ajuda do médico Dr. Cukrowicz, de um passado recente e traumático que a deixou com amnésia. Seus protagonistas se iludem em sua fuga, seja para esquecer a realidade ou para evitar experiências do passado. Essas ilusões servem de escape e de disfarce.

Alguns elementos de seu estilo encontram-se de maneira metafórica em suas criações. Alguns exemplos desses são o álcool, que simboliza uma fuga; a cor branca, para representar a pureza; a mudança de clima, que apresenta uma mudança no estado de espírito e de humor dos personagens; o uso de luzes elétricas e de velas, que remete as coisas delicadas do Sul e demonstra a passagem do tempo; o vento, avassalador, que abre as portas como uma lufada, significando

uma força que penetra na alma dos personagens e o orientalismo⁴, também a fuga, assim como o álcool. Sua vida, muito cheia de conflitos pessoais e profissionais, tornou o autor um homem decadente. Tendo sua própria intriga familiar como pano de fundo para a maioria de suas peças, Williams atingiu a capacidade de lidar com seus problemas justificando-os enquanto inspiração para sua arte dramática, a ponto de procurar representar várias vezes seu próprio drama familiar em vários personagens diferentes. A irmã Rose, diagnosticada esquizofrênica após denunciar o pai por tentativa de abuso sexual, foi internada num manicômio e sua lobotomia autorizada pelos pais, intervenção cirúrgica que a incapacitou pra sempre. Essa tragédia familiar assombra a produção artística do dramaturgo e a irmã pode ser vista em muitas de suas obras – como Catherine Holly de “Suddenly last summer” (1991) e Laura Wingfield de “The glass Menagerie” (1990).

Certamente, o processo de criação de uma obra literária a imbrica à vivência do autor, suas experiências e sua cultura. Segundo Antonio Candido (2006), o processo criativo se formula a partir do movimento de entrelaçamento entre sociedade e autor.

A obra literária tem como valor principal e primordial a relação com a subjetividade do autor com seu objeto de inspiração. Estando esse inserido num contexto social, econômico, político e histórico, o objeto de inspiração de um escritor, inevitavelmente, será seu mundo.

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

Podemos entender que a obra, diante desse ponto de vista, é configurada como criação tanto individual como comunitária, na

⁴ O orientalismo citado aqui não se relaciona com o conceito de Edward W. Said em “Culture and imperialism” (1994), mas, propriamente, ao uso recorrente de elementos decorativos de origem oriental, como abajures, sofás etc.

medida em que dialoga com a vida social, política e histórica na qual o autor se insere. Percebemos o papel do autor atrelado à sua vida social e é a partir desse diálogo – entre autor e mundo – que o Tennessee reorganiza seu mundo e suas concepções:

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

Williams se comunica através de suas peças, ou seja, se ao mesmo tempo fala de sua vida pessoal, fala também de outras pessoas e de como a sociedade se comporta. Assim sendo, se há uma personalidade, um traço autobiográfico nas composições do autor, há também enviesada uma visão de mundo que se estabelece com o contato do dramaturgo com a sociedade à sua volta. Não é possível, portanto, separar o biográfico do público, visto que suas experiências pessoais se misturam com o pano de fundo do contexto sócio-histórico-político no qual o autor viveu.

O dramaturgo escrevia profusamente e, por isso, Betti (2011, p. 8) afirma que ele estava constantemente sob a demanda do mercado da produção cultural norte-americana. Para a estudiosa, as peças em um ato podem ser uma fuga frente às exigências que lhe eram feitas. Essas peças também contêm o texto crítico de Williams (BETTI, 2011, p. 32), que tentava dar voz às personagens acuados diante de opressores.

Quando se lê as obras de Williams, lê-se também uma visão de mundo cristalizada. Ao mesmo tempo, compreende-se que essa visão de mundo é legítima, porque carrega em seu cerne um conjunto de representações sociais, históricas e políticas que fazem parte de uma época e que estão inseridas em um regime de coerência – e, às vezes, de verossimilhança.

Através desse recorte teórico é possível compreender o trabalho de Tennessee Williams como obra de criação pessoal e de reflexão social. O uso recorrente de temas como violência, abuso, rejeição, doenças mentais e fuga podem, de acordo com a leitura que se faz neste artigo, apoiada pelos pressupostos teóricos de Candido

(2006), revelar um autor crítico a respeito dos problemas enfrentados por americanos que não se encaixavam nos padrões impostos socialmente. A experiência pessoal do autor, como homossexual e irmão de uma jovem diagnosticada como esquizofrênica e tratada com lobotomia, aparece refletida em seus trabalhos e sob o perfil de um caráter crítico e mordaz. Assim como descrito por Betti,

Suas peças, na grande maioria passadas no sul dos Estados Unidos, tratam de personagens vitimadas pela inadequação aos padrões impostos pela competitividade da sociedade capitalista, pelo preconceito social e pela repressão imposta às pulsões sexuais e à homossexualidade explícita ou latente. A marca distintiva de seu trabalho é o lirismo associado à representação da solidão, da alienação social e da marginalidade (BETTI, 2011, p. 338).

Segundo Michael S. D. Hooper, em “Sexual politics in the work of Tennessee Williams: Desire Over Protest” (2012), o trabalho de Williams, no que concerne ao tratamento do tema da homossexualidade, é dual. Se, por um lado, o autor tenta escrever sobre o assunto, por outro, ele o faz, muitas vezes, num tom quase homofóbico. Seus personagens homossexuais são mortos ou vivem em estados de negação ou autopunição (HOOPER, 2012, p. 71).

Hooper (2012, p. 72) estuda a postura de Williams diante da homossexualidade como problemática. Ao mesmo tempo em que o autor se sentia impelido a escrever sobre esse tema, fazia-o de forma denegrada, já que precisava que seu trabalho fosse aceito pela audiência. Ainda de acordo com Hopper, o problema não é Williams, mas o contexto histórico pós-guerra no qual os homossexuais estavam inseridos. Não havia direitos à sexualidade e nem à felicidade; o reflexo disso pode ser entendido como uma homofobia internalizada pelo autor, que não conseguia se desvencilhar do jugo social (HOPPER, 2012, p. 73).

As situações de conflito entre personagens oprimidos – marginalizados – e opressores, apresentadas pelo autor em uma peça de duas cenas do livro “Mister Paradise e outras peças em um ato”, serão discutidas nas próximas sessões deste artigo, por meio da análise da peça “E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas”.

O livro “Mister Paradise e outras peças em um ato”

A publicação das peças de um ato no livro “Mister Paradise e outras peças em um ato” (2011) revelou ao público brasileiro muitos dos trabalhos desconhecidos até então (BETTI, 2011, p. 34). Peças como “Porque você fuma tanto, Lily?”, “Verão no Lago”, “Mister Paradise” e “O Jogão” ainda não haviam sido traduzidas e nem publicadas no Brasil até então. As traduções foram feitas pelo Grupo Tapa e existe um prefácio e notas de tradução ao longo do livro que ajudam o leitor a compreender parte do processo e mesmo da história da encenação dessas peças.

Num processo de experimentação, as peças eram traduzidas e praticamente testadas repetidas vezes até que soassem naturais e prontas para serem atuadas nos palcos brasileiros. Algumas delas, originalmente, foram apresentadas pela primeira vez quando Williams já havia falecido. Betti (2011) ainda acrescenta que a publicação, ao divulgar textos inéditos no Brasil, abriu novas perspectivas de pesquisas sobre a obra de Tennessee Williams no contexto brasileiro.

“E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas”

A peça “E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas” foi apresentada pela primeira vez apenas em abril de 2004. Em notas disponíveis sobre o texto, ao final do livro “Mister Paradise e outras peças em um ato” (2011), é possível conhecer um pouco do passado histórico-documental da obra. Ele faz parte de um rascunho que pertence à Coleção Especial do Tennessee Williams da Biblioteca de Pesquisa da Universidade da Califórnia. A nota ainda declara que a autenticidade do texto pode ser atestada por uma carta de Williams que está anexada aos documentos, assim como por anotações feitas por ele mesmo, a mão, nas páginas. Supõe-se que o autor deva ter trabalhado no rascunho da peça entre 1958 e 1962 (2011, p. 332).

Como o texto recuperado era, em sua maioria, composto de rascunhos de duas ou mais versões diferentes, o grupo que editou o texto no Brasil incluiu algumas rubricas não autorais para que o texto pudesse ganhar mais fluência. Originalmente essa peça se chama “And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens...” e foi publicada pela primeira vez, em 2005, no livro “Mister Paradise and other one-act

plays”, pela editora New Directions. “E Contar Tristes Histórias das Morte das Bonecas” foi encontrada apenas em 2004, segundo a matéria “Peças recém-achadas de Tennessee Williams são encenada em NY”, de Claudia Parsons (2004), correspondente brasileira da Reuters. Desde então, como é possível ver através de pesquisa rápida no sítio virtual de pesquisas Google, a peça vem sendo atuada constantemente e, em especial, em festivais *gays*.

A protagonista de “E Contar Tristes Histórias das Morte das Bonecas” é Candy, uma travesti que tenta ser uma mulher. “A feminilidade de Candy é natural demais, inata demais pra precisar ser expressa por meio de trejeitos ou de voz: o papel deve ser representado sem caricaturas” (WILLIAMS, 2011, p. 268). No começo da peça, a audiência é apresentada ao cenário exótico onde Candy vive, com a descrição do cenário:

Início de final de semana do Mardi Gras no bairro Francês, em Nova Orleans. Sobe a cortina, uma sala banhada pelo suave azul crepuscular de uma primavera no sul que entra por portas envidraçadas abertas para o pátio, uma réplica diminuta de um jardim japonês: um lago de peixes, uma fonte, um salgueiro-chorão e até uma pontezinha arqueada com lanternas de papel (WILLIAMS, 2011, p. 267).

Ela está voltando para o apartamento com um marinheiro chamado Karl, que conheceu no bar *gay* e não percebeu que Candy é um travesti. Candy está só e espera que Karl seja seu novo amante, substituto do homem que a abandonou (Sidney Korngold) depois de iniciá-la no mundo *gay*. Ao mesmo tempo, sente-se impotente porque não consegue fazer com que Karl deixe de desejar mulheres. Ela passa seu tempo sozinha e com medo da velhice. Depois de dar dinheiro pra ele, esperando que ele lhe seja fiel, ela percebe que ele gastou com outra mulher, Alice Jackson. Candy é espancada e tem seu dinheiro roubado por Karl e se lamenta, desesperada, por perceber a chegada da velhice.

Como apontado por Hopper (2012, p. 93), Candy é diferente de outros personagens homossexuais escritos por Williams porque se relaciona dentro de padrões estabelecidos pela sociedade e, por amor, vive uma vida monogâmica. Infelizmente, por sua condição, ela é deixada por um homem mais jovem e agora tenta, desesperadamente,

ter um novo casamento. Para o crítico, o mundo de Candy – o seu apartamento decorado como um ambiente oriental – é esquisito e incompreensível para pessoas como Karl, mas pode ser vibrante e muito interessante.

Nota-se também o aspecto oriental do apartamento: como afirma Hopper, o apartamento e seus ambientes intrincados e bem decorados dão a ver as camadas de personalidade de Candy. Enquanto ela vai conhecendo Karl, eles entram em aposentos cada vez mais secretos (HOPPER, 2012, p. 93). Ao mesmo tempo, o uso da orientalidade denota o estranhamento e o afastamento, fazendo com que a intimidade de Candy pareça exótica.

Apesar do sucesso profissional e financeiro, Candy é insegura e sente necessidade de ter um parceiro com quem possa dividir sua vida. Esse desejo por ter um casamento a torna frágil e faz com que a peça, segundo Hopper (2012, p. 94), fale de gênero e convencionalidade.

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

Hopper declara que, apesar de os personagens homossexuais serem memoráveis, eles não são representativos na luta pelos direitos sociais e nem pelos direitos humanos (HOPPER, 2012, p. 122). É possível ler o personagem de Candy sob outra perspectiva: a personagem só pode ser publicamente transexual porque sua condição financeira lhe permite isso – ela tem apartamentos alugados e é uma arquiteta. Ao mesmo tempo, isso não quer dizer que ela seja aceita, afinal, para conhecer um novo amor, ela frequenta bares *gays* – que, para a época, eram ambientes marginalizados.

Pode-se inferir que, mesmo sendo bem sucedido, o homossexual da década de 1960 tem como seu ambiente social os bares *gays*. Além disso, a situação social de Candy não é tão tranquila quanto Hopper afirma quando diz que Williams não tinha preocupações com políticas de igualdade.

Pode ser que seu discurso não fosse esse e certamente pode-se até entender que o autor pudesse ter uma postura homofóbica frente às

situações relatadas nas peças. Porém, quando se coloca Candy como uma travesti bem sucedida financeiramente, mas solitária porque foi abandonada, percebemos que os padrões impostos pela sociedade afetam o bem-estar de personagens marginalizados; ou seja, se a felicidade está implicada em ter um relacionamento monogâmico duradouro, travestis como Candy terão ainda mais dificuldade na realização dessa meta.

Se a sociedade *gay* da qual ela é parte faz com que os aliciadores descartem os amantes mais velhos para adotarem companhias mais jovens, Candy enxerga na velhice a morte social. Como o restante da sociedade heterossexual não a compreende e não a aceita, assim como Karl, mesmo bem sucedida financeiramente, Candy representa o fracasso. Sem poder circular por lugares comuns, ela se torna marginalizada. A crítica de Williams pode ser, supõe-se, ao sistema americano: o dinheiro de Candy pode comprar sua estabilidade financeira, mas não sua estabilidade social. Talvez esse seja o problema enfrentado pelos homossexuais da década de 1960 que, mesmo muito ricos e famosos, não podiam suportar o isolamento e a marginalização impostos pela sociedade norte-americana.

Algumas considerações

Fica evidente a importância de Tennessee Williams, e de outros dramaturgos, para a construção da cena teatral em seus países e para a história da dramaturgia. Justamente por eles terem, na inclusão, derrubado a quarta parede do palco e dito que o lugar do príncipe pode não ser o mais interessante do teatro. Oferecer espaço nas artes cênicas para os marginalizados não é nem de longe uma gentileza, é apenas o reconhecimento da realidade na arte – que, por tanto tempo, retratou apenas as camadas dominantes da sociedade.

A relação dessa peça em duas cenas com a realidade de uma época se configura por meio da própria construção do texto teatral que, feito por várias mãos, carrega um conjunto das práticas e das representações sociais que era próprio do imaginário da sociedade cultural vigente. De acordo com o que é possível perceber ao lermos a peça “E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas”, esses homossexuais e travestis podiam ser punidos pela sociedade por não corresponderem aos padrões da época.

Mesmo que o intuito de Tennessee Williams não tenha sido o de militar politicamente, por meio de sua literatura dramática, o retrato que elaborou da vida social de uma travesti é importante para se avaliar o tratamento que ele deu ao tema dentro do sistema social norte-americano da década de 1960.

O autor está inserido no meio e seu trabalho é viabilizado por um conjunto de representações. Apesar de ser uma obra criativa, o trabalho de Williams tem implicações próprias de sua época e revela uma mentalidade e um jeito de ser de um grupo de excluídos e de um grupo de excludentes.

Com a publicação e apresentação do material – que até 2004 era inédito –, importa-nos saber quais são as impressões e apropriações feitas a partir da obra de Williams. No caso específico da peça “E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas”, futuros trabalhos poderão prosseguir na pesquisa sobre a recepção no cenário brasileiro e compreender se a marginalização dos personagens ainda soa verossímil ao público leitor.

Referências

A STREETCAR named Desire. Direção: Elia Kazan. Charles K. Feldman Group, Warner Bros, 1951. 1 DVD (122 min).

BANACH, Jennifer. *Bloom's how to write about Tennessee Williams*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010.

BETTI, Maria Sílvia. Apresentação. In: WILLIAMS, Tennessee. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 7-32.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAT on a hot tin roof. Direção: Richard Brooks. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1958. 1 DVD (108 min).

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.

HOOPER, Michael. *Sexual politics in the work of Tennessee Williams: Desire Over Protest*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

ISHIDA, Mie. Modern America in Tennessee Williams. *Journal of Chugoku Junior College*, Chugoku Gakuen Repository, p. 31-40, 1974. Disponível em: <http://current.cjc.ac.jp/file/163/20100226072445/J05_031_040.pdf>. Acesso em: 19 set. 2013.

KOLIN, Philip C. The family of Mitch. (Un)suitable Suitors in Tennessee Williams. In: VOSS, Ralph F. (Ed.). *Magical muse: millennial essays on Tennessee Williams*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press. 2002. p. 131-141.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

PARSONS, Claudia. Peças recém-achadas de Tennessee Williams são encenadas em NY. *UOL*, São Paulo, 07 dez. 2004. Últimas notícias. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultnot/2004/12/07/ult26u17997.jhtm>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

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.

_____. *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. 230 f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

WILLIAMS, Tennessee. *The theatre of Tennessee Williams: Battle of Angels / The Glass Menagerie / A Streetcar Named Desire*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1990. v. 1.

_____. *The theatre of Tennessee Williams: Eccentricities of a Nightingale / Summer and Smoke / The Rose Tattoo / Camino Real*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1990. v. 2.

_____. *The theatre of Tennessee Williams: Cat on a Hot Tin Roof / Orpheus Descending / Suddenly Last Summer*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1991. v. 3.

_____. *The theatre of Tennessee Williams: Sweet Bird of Youth / Period of Adjustment / The Night of the Iguana*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1993. v. 4.

_____. *Not about nightingales*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1998.

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

Recebido em 28/03/2014

Aceito em 01/07/2014