

## As Late plays de Tennessee Williams: uma revolução contra o mainstream

### Tennessee Williams' late plays: a revolution against mainstream

Luís Marcio Arnaut de Toledo

Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) - sp.vi@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>

#### Resumo

Este artigo apresenta as peças inéditas de Tennessee Williams no Brasil, chamadas *late plays* nos Estados Unidos, aquelas escritas na terceira fase de sua carreira. Discute-se sua recepção, os preconceitos e a inabilidade de compreensão de suas propostas inovadoras de forma e conteúdo, advindas da absorção, pelo dramaturgo, de sua presença constante nos circuitos *off* e *off-off-Broadway*, nas décadas de 1950 a 1970. Suas principais características são o afastamento do realismo, a mescla de gêneros e estilos e a exposição de expedientes da homossexualidade aberta, certamente uma narrativa apreendida das insurreições da contracultura. A leitura hegemônica, o culto às peças mais celebradas, a tendência contemporânea de adaptações, a ausência de traduções e as dificuldades de aquisição de direitos autorais dificultam o estudo, a leitura e a difusão destas obras no Brasil. São apresentadas as produções brasileiras e os escassos trabalhos acadêmicos sobre elas no país. Com base na análise desta dramaturgia inédita e contracultural, conclui-se, por fim, que Williams empregou uma poesia teatral de desfiguração para minar as convenções miméticas de uma dramaturgia que se exterioriza em metadrama e promove a cisão com os conteúdos ficcionais e formas realistas do teatro estadunidense.

**Palavras-chave:** Teatro (Literatura).Dramaturgos americanos.Williams, Tennessee, 1911-1983. Contracultura

#### Abstract

This paper presents the unpublished Tennessee Williams plays in Brazil, they are called *late plays* in the United States, those written in the third phase of his career. It discusses its reception, the prejudices and the inability to understand its innovative proposals in form and content, arising from the playwright's absorption of his constant presence on the off and off-off-Broadway circuits between 50's to 70's. The main features of these plays are the distancing from realism, the mixing of genres and styles, and the exposure of open homosexuality devices, certainly a grasped narrative of counterculture insurrections. The hegemonic reading, the reverence to the major plays, the contemporary tendency of adaptations, the lack of translations and the difficulties of acquiring copyright difficult the study, reading and diffusion of these works in Brazil. Also the Brazilian productions are presented, as well as the scarce academic works on them. Analyzing this unprecedented and countercultural dramaturgy, finally it is concluded that Williams used theatrical poetry of disfigurement to undermine the mimetic conventions of metaphysical dramaturgy and to split with the fictional contents and realistic forms of American Theater.

**Keywords:** Drama. Dramatists, American. Williams, Tennessee, 1911-1983. Counterculture.

Recebido em: 19/01/2020

Aceito em: 03/10/2020

## 1 AS LATE PLAYS DE TENNESSEE WILLIAMS

As peças escritas pelo dramaturgo estadunidense Tennessee Williams [1911-1983] entre 1962 e 1983 são conhecidas nos Estados Unidos por *late plays* [peças finais ou tardias, em tradução literal]. Com esse termo, elas seriam consideradas aquelas que apareceram tarde demais, após o período mais importante e aclamado do autor. A celebração de Williams se deu quando suas obras foram vastamente produzidas no circuito da Broadway e glamourizadas com suas adaptações fílmicas em Hollywood, entre 1945 e 1961. As peças da sua última fase, por sua vez, não tiveram o mesmo reconhecimento, pelo fato de se deslocarem dos padrões comerciais dos textos que eram escritos para a indústria do entretenimento. *Late plays*, portanto, soa pejorativo, pois é um termo que dá impressão que foram escritas em um momento inapropriado ou que surgiram além do tempo determinado como o de maior criatividade e sucesso. Seriam consideradas, então, obras extemporâneas, inoportunas, indolentes, sem expressão.

Este trabalho, no entanto, apresenta uma arrojada leitura das *late plays* de Williams: as obras serão consideradas ousadas, inovadoras e até revolucionárias. Prosser (2009, p. 268) as considera mais honestas que aquelas julgadas cânones, pelo fato de trazer a dramatização de paradoxos não só na contextualização, mas na forma, o que as diferencia do conjunto de obras de Tennessee no Brasil. Estendendo as possibilidades conceituais e escapando aos preconceitos, o termo *late plays* será aqui utilizado além de uma mera definição de tempo ou descrição cronológica. *Late* delineará, portanto, uma descrição mais tolerante para as diferenças, o mundo e seus estereótipos, resguardando contradições e modulações menos realistas, porém mais metafísicas e epistemológicas. Sendo assim, essas peças aqui cotejadas são mais próximas da postura contemporânea de investigação de novos caminhos para um autor que sempre teve sua obra subjugada por leituras hegemônicas, o realismo psicológico e o biografismo.

São obras inéditas no mercado editorial brasileiro e ainda pouco apreciadas nos palcos do país. Estão enquadradas didaticamente na terceira fase de sua carreira, após o período de aclamação no *mainstream*. Para aqueles que são familiarizados com a sua obra, poderão até estranhar o fato de não terem sido ainda foco de interesse dos brasileiros, no que concerne ao seu estudo, tradução, publicação e encenação. Muitos afirmam, sem as conhecer, que todas as obras do dramaturgo já tinham sido até traduzidas e publicadas no Brasil, ou pelo menos, as reputadas como mais importantes. As *late plays* não são levadas em conta quando qualquer seguidor, artista,

pesquisador ou apenas admirador do dramaturgo se refere à sua obra. Mesmo porque são desconhecidas quase que inteiramente. Confirmando a fama do dramaturgo apenas pelas peças mais celebradas, os brasileiros ratificam o *status* de celebridade que ele tinha nas décadas de 1940 a 1950, argumentando sobre sua estilística, temática e figuração convencionalizadas como um conceito universal para todo o conjunto de sua obra.

O modelo das ‘peças de Williams’ é construído pela expectativa da crítica de que certos elementos sejam reconhecíveis, ou deveriam ser, em uma peça de Tennessee Williams. Os mais proeminentes elementos definidores são: sua forma é o ‘realismo poético’; faz um autorretrato de si mesmo; ocorre no Sul [dos Estados Unidos]; é um drama moralista que frequentemente opõe as relações sexuais contra um éthos puritano; e que, se a subjetividade do ‘tipo fugitivo’ [ou o *outsider*] resultar em uma desfiguração por morte ou loucura, haverá algum tipo de significado redentor, ocasionalmente derivado de estruturas míticas (DORFF, 1997, p.9, destaques da autora, tradução nossa)<sup>1</sup>.

A leitura tradicional, todavia, está na superfície de um mar de anacronismo, que afasta a obra de Williams de considerações sobre os contextos em que essas peças foram escritas — também poemas, contos, novelas e roteiros de cinema. As *late plays* possuem um trato experimental muito mais ousado que qualquer outra de um autor estadunidense de sua época pelos seguintes motivos: a conjuntura sócio-política em que foram criadas era diferente de todo o contexto dos anos 1930 a 1950; as estéticas que aportavam o cenário artístico-teatral dos Estados Unidos estavam harmonizadas com as inovações europeias, então novidades em toda a América a partir da década de 1960; e as motivações biográficas, muito diferentes, também, de quando era celebridade — Tennessee não era mais um jovem em início de carreira, obrigado a lidar com os ditames do *mainstream* em contraposição com suas subjetividades.

O Tennessee Williams habitual, com uma estilística enraizada no drama tradicional, o mesmo consagrado por *The Glass Menagerie* [À margem da vida, 1943-44,]<sup>2</sup> (WILLIAMS, 2014) e *A Streetcar Named Desire* [Um bonde chamado Desejo, 1947] (WILLIAMS, 1988), praticamente não existe nas obras dessa fase. Ao olhar contemporâneo, elas se mostram com características tão experimentais quanto qualquer outra daquele momento contracultural tão fecundo e corajoso,

---

<sup>1</sup> The model of the ‘Williams play’ is constructed by critical expectations that certain recognizable elements would, or should, be present in a play by Tennessee Williams. The most prominent of these defining elements are: that its form is ‘poetic realism’; that it renders a self-portrait of the artist; that it takes place in the South; that it is a moralistic drama which frequently opposes sexual desire against a puritanical ethos; and that, if ‘fugitive kind’ subjectivity results in a disfiguration-by-death or madness, there will be some sort of redemptive meaning supplied, occasionally deriving from mythic structures.”

<sup>2</sup> Todas as traduções dos títulos das peças estão de acordo com Toledo (2019, p.419-435) e Flores (2015, p.274-303).

fruto de experiências tão díspares nos contextos sociológico, antropológico e político da historiografia do teatro. Eram inovações cênicas sem precedentes e estéticas que assinalam o afastamento do drama estadunidense de suas veias tradicionais.

Muitas dessas peças possuem elos, talvez até umbilicais, com aquelas mais famosas. Algumas, ainda, remetem a certas referências ao Sul dos Estados Unidos, porém não há mais as famosas mães de Tennessee Williams — personagens maternos com características vilanescas, perseguidoras e arrogantes, tais como a mãe de Donald em *Summer at the Lake* [Verão no lago, 1937] (WILLIAMS, 2005) e a de Eloi em *Auto-da-Fé* [Auto da fé, 1941] (WILLIAMS, 1966). Alguns aspectos de sua célebre estética são fortemente reconhecidos, principalmente, o lirismo. Jamais abandonou a influência de Anton Tchêkhov e do poeta modernista Hart Crane. Todavia, não existem mais os mesmos ritmos e tons de suas peças de fases anteriores. O caráter literário de sua escrita havia perdido espaço para a fisicalidade, própria do teatro.

Há, também, os personagens *outsiders*, como em toda sua obra, uma abordagem que o autor jamais abandonou, e que está intensificada nesse período. São figurações de indivíduos sensíveis, isolados e desenraizados do sistema produtivo estadunidense. Williams não abandonou a insistente retratação do artista na sociedade; a excelência na figuração da alma feminina e seus contextos; bem como o desejo e a crueldade. Estes dois últimos expedientes são os mais discutidos pela crítica dominante em suas mais famosas peças e, agora, emergem com um potencial bem mais crítico, revelando a perspectiva de Williams sobre a brutalidade do mundo, certa proximidade com o *Grand Guignol*. Isso pode ser observado na peça *Ivan's Widow* [A viúva de Ivan, 1982], ao retratar a viúva desesperada, cometendo suicídio na frente de seu psiquiatra, e em *Sunburst* [O anel de diamante *Sunburst*, 1980], quando uma dupla de rapazes gays, ao assaltar uma velha atriz aposentada, quer mutilar seu dedo por não conseguir retirar seu anel de diamante. Muitas das *late plays* são, também, abertamente cômicas, como: *A Lovely Sunday for Crève Coeur* [Um domingo adorável para um coração sofredor, 1979] e *The Mutilated* [As mutiladas, 1964]. Outras são até grotescas, como: *A Cavalier for Milady* [Um cavaleiro para Milady, 1976] e *The Gnädiges Fräulein* [A mulher graciosa, 1966] (WILLIAMS, 1970; 2008; 2016).

## 2 UM OUTRO TENNESSEE WILLIAMS

Até a década de 1990, o trabalho de Williams era lido, acima de tudo, como uma grande contribuição literária para as Letras estadunidenses e mundiais, tanto que as obras mais famosas são tidas como seu cânone. No início de sua formação enquanto escritor, o período de estudante em que escreveu suas primeiras obras, inspira-se em muitos dramaturgos, poetas e escritores, pois ansiava dominar as técnicas da dramaturgia. Foi somente com suas *late plays* que ele certamente conseguiu. Estas, agora, possuem a contenção da emoção e personagens com frases esparsas e truncadas, fazendo aparecer expedientes cartunescos, tal como em *Kirche, Küche, Kinder — an Outrage for the Theatre* [Credo, cozinha, criança — Um ultraje ao teatro, 1979], e de paródia, como em *The Remarkable Rooming-house of Mme. Le Monde* [A notável pensão de madame Le Monde, 1982] (WILLIAMS, 2008).

Isso leva a concluir que essas obras funcionam muito mais como textos para o teatro, com efeito, do que para a literatura (KEITH, 2011). Tennessee dá lugar à fisicalidade teatral, intercalando violência com poesia, coreografia com ausência de dialogismo, aproximando-se do teatro da crueldade de Artaud e do teatro físico de Grotowski. Williams cria uma oportunidade de emancipação do diálogo, dando à interpretação performática uma chance de superar o sistema stanislaviskiano de memória emotiva, consagrado hegemonicamente como o único e mais importante método de preparação de atores para suas obras. Assim, essas peças vão além das construções realistas e naturalistas, dando espaço a uma dramaturgia assumidamente artaudiana.

Em *Kirche...*, há vários aspectos associados ao teatro da crueldade, mas, talvez, uma das mais significativas é a personagem Fraülein Haussmitzenschlogger, uma mulher de 99 anos, grávida e amante de um homem mais novo, o mudo Ministro Luterano. Ela tem um figurino com a figura de um desenho animado e de marca famosa, como uma adolescente. Em um determinado momento, o Ministro monta sobre ela, batendo-lhe nas ancas com uma Bíblia. São características marcantes que podem ser associadas a desenhos animados, pois não são críveis aos padrões realistas, são exageradamente lúdicas e infantilizadas. Em *The Remarkable...*, Madame Le Monde, claramente, personifica a mulher testa de ferro da época, a ex-primeira ministra do Reino Unido Margaret Thatcher, com um cabelo vermelho que reproduz a fumaça em forma de cogumelo de uma explosão nuclear. Ela, ainda, mata todos os outros personagens da peça.

Diante dessas questões formais importantes, ainda há que se considerar que Williams teve um comportamento mais aberto nos seus últimos 20 anos e isso desagradou aos críticos conservadores, à sociedade e, claro, ao seu público fiel, que exigiam dele obras iguais às aquelas que escreveu em sua fase mais celebrada e uma postura heteronormativa. Após a morte de seu companheiro de mais de 15 anos, Frank Merlo, em 1963, somando-se à igual perda do avô materno, cuja proximidade familiar era muito grande, o dramaturgo entrou em uma depressão da qual jamais se recuperou. Intensificando o uso de bebidas, barbitúricos e drogas, chegou a ser internado em uma clínica para se reabilitar em 1969, o que na verdade não aconteceu. No ano seguinte, assumiu-se gay em uma entrevista ao vivo na televisão. Conforme se vestia de um comportamento mais livre, sem hipocrisias e distinções, sua obra era cada vez mais renegada, considerada um ultraje ao teatro. Sofreu, assim, um preconceito desproporcional tão dilacerante que o afetou de forma drástica. Suas obras, de uma hora para outra, foram tratadas como vazias, feitas por um homem que havia perdido o talento e que deveria se calar definitivamente. Os críticos de plantão não lhe pouparam de comentários maldosos, homofóbicos e ridicularizantes, uma espécie de vingança contra um de seus maiores ícones da dramaturgia, por ter adulterado os preceitos do teatro comercial, burlando sua confiável estilística tão premiada, já tida como sua marca registrada e canônica da dramaturgia estadunidense. Muitos dos que o criticaram, todavia, estavam mais interessados em expressar o ódio moral pela figura pública que ousava assumir-se publicamente. Mas, esses seus textos ainda não estavam publicados e as encenações foram escassas, com casas praticamente vazias.

No intuito de seguir os passos de suas peças de sucesso, algumas foram produzidas no circuito da Broadway. A primeira desta fase a ser montada foi *The Milktrain Doesn't Stop Here Anymore* [O trem da manhã não para mais aqui, 1959-1962], em 1964, com apenas cinco apresentações, tida como o maior fracasso comercial de sua carreira, comparada apenas com *Vieux Carré* [O bairro Vieux Carré, 1976], que teve seis apresentações em 1980. *Slapstick Tragedy* [Tragédia pastelão] foi um programa duplo com *The Mutilated* e *The Gnädiges Fräulein* em 1966, com sete apresentações. *Outcry* [Berro, 1973] fez 12 apresentações na temporada de 1973. Em 1976 e com 24 apresentações, a temporada foi de *The Eccentricities of a Nightingale* [As excentricidades de um rouxinol, 1964], uma nova versão de sua peça anterior *Summer and Smoke* [O verão e a fumaça, 1947, ou, como é mais conhecida no Brasil, O anjo de pedra]. *The Seven*

*Descents of Myrtle* [As sete quedas de Myrtle, 1967] fez 29 apresentações na temporada de 1968. Sua última peça na Broadway em vida foi *Clothes for a Summer Hotel* [Roupas para um hotel de verão, 1979-80], na temporada do ano de 1980, com apenas 15 apresentações (TENNESSEE..., 2017).

O que se observou naquele momento foi um considerável declínio na reputação de Williams (SADDIK, 1999). O que ele, definitivamente, não conseguia conceber e, ao entender que se passava de homofobia e rejeição ao teatro que era feito na época, revoltou-se ainda mais. O público estadunidense não tinha a mesma repulsa por peças de autores europeus que escreveram obras com características pareadas. O que não se viu, também, foi essa recepção negativa quando algumas de suas peças foram produzidas na Europa naquela época. Embora seu nome ainda estivesse associado ao *establishment* cultural e de entretenimento nos Estados Unidos, somente as mais famosas mantiveram o *status* de obras-primas e sua reputação era agora a de um escritor que não tinha mais talento. No Brasil, essas peças reverberaram tardiamente, talvez da mesma forma, porém para poucos.

São parcamente conhecidas no país pela ausência de tradução e, decerto, pelo interesse nunca esgotado nas mais famosas. Com essa atitude, os brasileiros deixaram de conhecer a vasta e profícua carreira dramaturgic de Tennessee, limitando-a até 1961, com seu último grande sucesso na Broadway, *The Night of the Iguana* [A noite do iguana, 1959].

### 3 CONTEXTOS E CONJUNTURAS: O DESLOCAMENTO DO REALISMO

Ao contextualizar o momento histórico em relação ao teatro, pode-se dizer que Williams era engajado politicamente durante as insurreições da chamada contracultura. Sendo assim, ganhava espaço os formatos dramaturgic que criticavam o capitalismo; personificava pelo menos uma das requisições dos manifestantes contraculturais; e, também, incorporava formas, principalmente épicas, advindas do universo brechtiano: a quebra da quarta parede, personagens narradores, distanciamento reflexivo e posturas eminentemente paródicas ou irônicas, além de se observar a incorporação de música para potencializar a crítica sociopolítica. Esse processo contribuiu para fluir dramaturgias diferentes, que refletiam a nova sociedade que surgia, assim como uma mudança, sem precedentes, do discurso público sobre o radicalismo e o experimentalismo na cultura estadunidense.



Nas décadas de 1960 e 1970, não havia mais a repressão e as proibições que Williams sofreu ao longo de sua carreira, tais como o Código Hayes, a Legião Católica para a Decência e o macartismo (TOLEDO; FLORES, 2018). Todos eram instrumentos de censura, perseguição e justificativa para cortes na indústria do cinema e do teatro, considerada subversiva, imoral ou fora dos padrões ideológicos sexuais, sociais e políticos da sociedade conservadora, branca, autoproclamada cristã e heteronormativa.

Pensando na escala política, havia as intervenções no Vietnã, Coreia e Camboja, a corrupção, a massificação crescente e a defesa da democracia com a indústria bélica. Os Estados Unidos padeciam tempos econômicos difíceis, com revoluções sociais tumultuosas: a liberação gay, o movimento para a liberdade das mulheres, o Poder Negro e o Movimento dos Direitos Civis, tais como os distúrbios raciais em muitas cidades do país. As peças desta fase se concentraram na paranoia nacional confundida, talvez, com a própria paranoia pessoal do dramaturgo.

Estas duas décadas viram o aparecimento, ascensão e derrocada dos movimentos politizados durante e pós-contracultura como uma revolução sexual e comportamental. A chamada contracultura insuflou uma pluralidade política, social e artística que não pode deixar de ser vinculada aos seus membros. Juntamente à revolução de costumes e posturas, distingue-se uma inerente inovação estética em decorrência destas novas disposições comportamentais e de pontos de vista.

Nesse período, Tennessee não fez concessão artística ao realismo. Esta foi uma das marcas inovadoras deste trabalho e, talvez, um dos motivos das afetações de seu público e críticos. Esta cisão as tornou menos atraente para os espectadores, que estavam acostumados com textos mais acessíveis e palatáveis comercialmente, mesmo levando-se em conta que os espectadores desse circuito não eram avessos a inovações. A identidade da burguesia com produtos comerciais amalgamou as bases para o reconhecimento do dramaturgo como um escritor confiável para expor a moral de uma sociedade que não é tão perfeita, porém é robusta de personagens com os quais se identifica psicologicamente (THOMASSEAU, 2005).

*Small Craft Warnings* [Pequenos avisos de trapaças, 1971-72] (WILLIAMS, 1972), por exemplo, foi produzida em 1972 e sua encenação apresentava um distanciamento estético dos circuitos teatrais hegemônicos nova-iorquinos, em que cada personagem, ao longo da peça, referia-se à plateia em tom confessional, uma clara referência ao épico, revelando, portanto, elementos



críticos da sociedade. O próprio dramaturgo participou como ator desta montagem (GRIFFIN, 1998), parodiando a si mesmo. A proximidade com expedientes épicos causou estranhamento e assustou o público e a crítica, que preferiu classificá-la com a mesma chave dos preconceitos anteriores. Além disso, Tennessee figurava uma mulher livre, bêbada, gorda e, ainda, três homossexuais no mesmo cenário que personagens heterossexuais. Uma grande ousadia para o teatro comercial da época.

A consideração costumeira do realismo na obra de Tennessee Williams está conectada com a ideia de uma representação ideológica do real. Com isso, o que se busca em sua obra é uma fotografia de versões das realidades social e psicológica dos personagens, mesmo que sejam incompatíveis com a verdade, um espelho de um mundo objetivo e de uma natureza humana fixa, imutável, generalizada. Desta forma, não se considera a diversidade.

O realismo é mais do que uma interpretação dessa realidade que se passa por real, é uma estética que produz uma realidade quando o espectador tenta conhecer e verificar as verdades por meio da maior riqueza de detalhes possíveis escritas e/ou da encenação.

Os críticos de teatro nos Estados Unidos hoje [do final da década de 1990] – particularmente aqueles que escrevem para grandes jornais e revistas – abordam as peças [da terceira fase] com a suposição de que todo o drama estadunidense é realista, avaliando a peça e os atores por estes padrões e fazendo julgamentos morais delas, que quase sempre refletem a superioridade dos valores e preconceitos do público de classe média. A função da crítica do teatro, em seu estilo descritivo e argumentativo, é principalmente recomendar que seus leitores comprem um ingresso para a peça ou evitem fazê-lo, e, como tal, as críticas jornalísticas servem para este propósito econômico. Portanto, para os críticos de teatro estadunidenses, os pressupostos mais importantes subjacentes à sua abordagem para uma ‘peça de Williams’ são a expectativa de que ela seja basicamente um drama realista com um tema moralista compreensível para o público burguês. Quando eles não se deparam com esses elementos em uma destas peças da terceira fase, eles decidem que esta não é uma ‘peça de Williams’ e exercem seu poder econômico para que não faça sucesso (DORFF, 1997, p.10, destaques da autora, tradução nossa)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> “Theatre critics in America today-particularly those who write for major newspapers and magazines— approach plays with the assumption that all American drama is realistic, judging play and actors by realist standards, and rendering moral judgments of plays, which nearly always mirror the values and prejudices of the theatre’s upper middle-class audiences. The function of the theatre review, in its descriptive and argumentative style, is primarily to recommend that its readers either buy a ticket for the play or avoid it, and as such, journalistic reviews serve an economic purpose. Therefore, to American theatre reviewers, the most important assumptions underlying their approach to a ‘Williams play’ were the expectation that it was basically a realist drama with a moralistic theme that was comprehensible to bourgeois audiences. When they did not discover these elements in a late play, they decided it was not a ‘Williams play’ and exercised their economic power to close the play.”

A peça realista procura naturalizar a relação entre o palco e o que está fora dele, sugerindo que o que está representado é real, mesmo com artifícios e artificialidades, maquiando para ser crível. Williams não estava interessado no realismo desde o início de sua carreira. Ele queria que sua escrita fosse admissível e verossímil, por isso “seus primeiros sucessos, geralmente, são considerados realistas em termos do tipo da ação que ocorre, da maneira como a linguagem é usada e como os ambientes visível e invisível são definidos” (SADDIK, 1999, p.47, tradução nossa)<sup>4</sup>.

O dramaturgo nunca esteve à vontade com o realismo. Por este motivo, é possível identificar, em sua obra, traços de: expressionismo, como em *Not about Nightingales* [Não será sobre rouxinóis, 1938] (WILLIAMS, 1998); linguagem simbólica próxima do Surrealismo, como em *Stairs to the Roof — a Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages* [Escadas para o sótão — Uma oração para os corações selvagens presos em jaulas, 1940-41] (WILLIAMS, 2000a); e formas épico-líricas, como em *Something Unspoken* [Algo não dito, 1953-58] (WILLIAMS, 1966), tornando seu trabalho uma verdadeira mistura de gêneros. Williams manipulou a forma realista para criar uma dramaturgia particular que incluía contornos realistas expressos apenas nos diálogos bem construídos com sua poética — por isso a extremada confusão ao ler as suas peças. O que existia era uma *aparência* de realismo. O dramaturgo dava os dispositivos para caracterizar o sentido literal ao ambiente social, impregnado do propósito de verdade, mesmo que para isso precisasse usar expedientes não realistas para atingir esse objetivo — daí a mescla e os desalinhos na obra do autor.

Williams poderia ser considerado um realista não como um reprodutor da realidade, tal como uma máquina fotográfica ou um espelho que captura o exterior, pois seu drama deforma a realidade. Com isso, o dramaturgo estaria propondo distorções, transposições e transformações que levam o realismo para um sentido filosófico — um espelho quebrado que reflete imagens desfiguradas. E o maior exemplo disso são as distorções da realidade, os planos entre real e imaginário criados pela famosa personagem Blanche de *Um bonde chamado Desejo* (WILLIAMS, 1988).

As peças da terceira fase assumem características antirrealistas, portanto. Porém, esta vertente não surgiu como uma epifania mística ou de viagens alucinógenas de um velho *hippie*.

---

<sup>4</sup> “His early successes are generally realistic in terms of the kind of action which takes place, the way language is used, and the way in which both the visible and invisible environment is defined.”

Tennessee não teve este comportamento naquela época, embora estivesse envolto ao que ele mesmo chamou de *Stoned Age*, sua fase chapada. Esses trabalhos são frutos de experimentos estéticos que encontraram terreno fértil exatamente por conta do contexto social, político e histórico que sustentou os ditos exageros. A crítica insistiu, todavia, em ressaltar negativamente o resultado, negligenciando aquilo que a própria dramaturgia de Williams já assinalava em toda sua história pregressa, sempre com experimentos intrínsecos em sua escrita. As peças da terceira fase surgiram não como uma evolução na obra do autor. Elas têm uma estética que já era trabalhada de forma embrionária em todo o conjunto de sua obra desde a década de 1930.

Nas *late plays*, o realismo é, portanto, soldado em outras estruturas formais, como o épico, o chamado teatro do absurdo ou o existencialismo metafísico, o *camp* e o teatro do ridículo, o teatro da crueldade, a *black comedy*, o grotesco, o *vaudeville*, o desenho animado, o burlesco, o pastelão, o *Grand Guignol*, a celebração carnavalesca (SADDIK, 2015, p.10). Mesmo em meio a esta profusão, que à primeira vista parece confusa ou até mesmo a ideia metafórica de um *patchwork*, o dramaturgo impõe as ilusões do realismo com elementos não realistas ou antirrealistas.

Durante o período de escrita dessas obras, Williams retornou à forma tradicional, mais próxima do realismo literário, somente com as peças longas *A Lovely Sunday for Crève Coeur* e *Vieux Carré*. Ambas, tais como todas as outras peças do final de sua carreira, foram um fracasso comercial e de crítica, apesar das constantes revisões do autor e sua presença marcante no *mainstream*.

Hoje, com o distanciamento crítico daquele momento histórico, pode-se afirmar que Williams estaria focado nas tendências estéticas daquela conjuntura contracultural e, sem dúvida, nos contextos social, político e artístico, para dar um novo sentido à sua carreira. Isso lhe custou, dolorosamente, sua reputação. Seus principais alinhamentos seriam, certamente, com *The Living Theatre*, *Open Theatre* e *The Wooster Group* (HOOPPER, 2012, p. 1-7), além do *The Theatre of Ridiculous*. Eram grupos com os quais o novo trabalho de Williams dialogava próxima e minimamente, embora não fosse observada sua influência direta. São percebidas semelhanças quanto ao caráter experimental, ousado e crítico dos grupos, além da estética cênica que praticavam. Trafegando no circuito onde se apresentavam, Williams se ambientou dessas matrizes, tragando seus princípios.

#### 4 A HOMOSSEXUALIDADE ABERTA: UMA HERANÇA DA CONTRACULTURA

A herança mais fértil e auspiciosa da contracultura que Williams sorveu, sem dúvida, foi a abertura quanto à sexualidade, em particular sobre a homossexualidade. Este expediente temático proliferou de forma numerosa em quase todos os trabalhos escritos nessa época.

Sendo assim, o que não faltou, foi o julgamento da figuração homossexual como adulterada (GUILBERT, 2004) ou não representativa de suas vastas eflorações comportamentais e de sua realidade social (PETTIT, 2012). Foi, então, tachado de preconceituoso e lido como um autor violento e intolerante (LOPES, 2014). Isto porque, ao se fazer uma análise rasa de suas obras, a Teoria *Queer* será desnivelada conceitual e historicamente. Esta Teoria não existia em sua época da forma como hoje é lida. Ao ser utilizada para a análise dramatúrgica atualmente, deve ser contraposta com os contextos históricos, sociais, políticos e culturais em que a obra se originou. Em uma análise anacrônica, revelam-se os elementos que a própria Teoria busca combater: discriminação, promiscuidade, rejeição, hostilidade e intolerância ao comportamento sexual, em especial o homossexual. Expedientes críticos são difíceis de serem identificados, principalmente se estão enfrentando o *status quo*.

A pesquisa acadêmica pouco se propôs a desenvolver uma análise que leva em consideração o materialismo histórico, por exemplo, para fugir de estereótipos, preconceitos, leitura hegemônica, canonicidade e, também, para valorizar a excelência criativa do autor. Não se visualiza uma dialética sociológica ao se analisar qualquer obra de Williams. O que o dramaturgo fazia, simplesmente, era retratar o homossexual em seu meio, expondo uma realidade crua, sem heróis ou personagens empoderados. Trazia, assim, uma observação ferrenha, mimética e política da vida do homossexual naquela sociedade. Daí a necessidade dos críticos de o associar ao realismo, ao invés de contextualizar historicamente sua narrativa.

A década de 1960 evidenciou, de fato, maior visibilidade aos direitos dos gays e lésbicas com a revolução sexual e com as manifestações de grupos em favor destes direitos. Tennessee favoreceu estas questões em suas obras, como uma forma de emergir personagens muito distantes dos padronizados pelo *establishment*, tocando em uma ferida social, retratando o homossexual como um pária: “[...] os *outsiders*, que são incapazes de encontrar um sentido nesta sociedade organizada, compartimentada e que, portanto, são condenados a viver sem rumos e sem raízes”

(GUERRA, 1988, p.168). Em suas obras anteriores, ele tratava este expediente com muito cuidado, muitas vezes envolto em elipses, metáforas ou até em referências que davam mais ambiguidade sexual aos personagens do que uma característica estanque. Isto pode ser observado em Arthur de *Spring Storm* [Tempestade de primavera, 1937-38] (WILLIAMS, 1999) e no Reverendo de *You Touched Me!* [Quando você me tocou!, 1942] (WILLIAMS; WINDHAM, 2010).

Williams trouxe à tona nas *late plays*, portanto, um contexto nunca antes estampado em sua obra e que estava muito próximo do que já se chamava de Teatro Gay nos Estados Unidos na década de 1960 — a figuração da homossexualidade aberta. Se bem que o que este Teatro buscava era mostrar os gays protagonizando tarefas habituais, sendo pessoas comuns, tendo destaque e vivendo felizes, sendo o que são. Tennessee, por sua vez, queria mostrá-los como indivíduos deslocados do eixo produtivo do capitalismo e fora do tal sonho americano — tal como eram tratados, de fato, pela sociedade. Um retrato contundente da realidade quase nunca mostrada.

A homossexualidade, como um expediente recorrente desta sua fase, está nas obras mais significativas do período, como nas peças em um ato *The Travelling Companion* [O acompanhante de viagem, 1981], ao retratar um homem velho em uma viagem a Nova Iorque com um jovem e belo acompanhante, contratado em um bar gay; e *The Chalky White Substance* [A substância branca do calcário, 1980] (WILLIAMS, 2008), com uma figuração apocalíptica de um jovem sendo explorado por um homem mais velho em um futuro muito distante, após uma terrível explosão termonuclear, em que as mulheres estão em extinção.

Contemporaneamente, seria interessante adivinhar quais peças da terceira fase, por exemplo, no Brasil, seriam grandes obras-primas ou mesmo teriam êxito de público e crítica. Ao se afirmar isso, o que se propõe é uma compreensão contextual das fases do dramaturgo, fazendo com que o conceito de obra-prima de Tennessee fosse expandido. Para serem sucessos, há que se ultrapassar o preconceito com a dramaturgia dita tradicional e com a leitura hegemônica de suas obras. O que se encontrará é um experimentalismo que reflete o potencial alinhamento com elementos contemporâneos do teatro, sua forte base na fragmentação, na intertextualidade e uma possível interface com o pós-dramático. Cada fase de sua carreira, portanto, poderia ter sua obra-prima.

## 5 AS LATE PLAYS NO BRASIL

O interesse despertado sobre as peças da terceira fase em terras brasileiras ainda é discreto e não apresenta um sinal de que poderá crescer. Os poucos registros de encenação profissional mostram: *Gnädiges Fraulein*, da peça homônima, em 1987, com direção de Stephan Yarian, ao que parece a primeira montagem de uma late play no Brasil. A Cia. do Armazém, Rio de Janeiro, encenou, em 1997, a peça *Outcry*, com direção de Patrícia Selonk. O mesmo texto foi montado mais duas vezes: *Grito d'Alma*, em 2011, com direção de Diogo Salles, no Rio de Janeiro (GRITO..., 2011; CUNHA, 2004) e a versão paulistana *Berro!*, em 2013, com o Grupo Tapa e direção de Eduardo Tolentino (BERRO, 2013).

Há, ainda, a encenação de *Vieux Carré*, apresentada no Brasil pelo grupo nova-iorquino *The Wooster Group* no SESC Pompeia, em São Paulo, em março de 2013, em inglês, sem legendas (MACHADO, 2013), além da montagem acadêmica encenada na Casa de Artes Laranjeira no Rio de Janeiro em outubro de 2017, com direção de Gilberto Gawronski (VIEUX..., 2017) — uma importante faculdade de artes cênicas carioca.

Houve, também, o espetáculo *Hotel Tennessee*, encenado pelo Grupo Tapa, em 2018, com um pequeno trecho de *In the Bar of a Tokyo Hotel* [1969], com direção de Ana Lys e Brian Penido. Mesmo um pequeno excerto, a importância desta encenação é marcante para a história da obra da terceira fase do autor no teatro brasileiro.

Até o presente momento, os pesquisadores brasileiros que se dedicaram a estudar peças da terceira fase foram:

- Eloise Mara Grein Pereira (1985), ao que parece, é a primeira pesquisadora a fazer um trabalho sobre uma *late play* no Brasil, ainda na década de 1980, publicado em sua dissertação de mestrado em Literaturas de Língua Inglesa, da Universidade Federal do Paraná. A pesquisadora investiga a peça *Vieux Carré*, embora com uma abordagem que visa o psicologismo. Deixa de lado o estudo do experimentalismo contracultural de forma e conteúdo;

- Maria Sílvia Betti (2007), 22 anos depois da primeira dissertação sobre o tema. A professora da Universidade de São Paulo explora, em particular, a peça *The Gnädiges Fräulein* em um artigo científico, apresentando pela primeira vez ao país o conjunto de peças em um ato deste período. A pesquisa que resultou na publicação desse artigo surgiu de diálogos com o diretor

Nelson Baskerville e com a atriz Fernanda Couto da *Cia. Antikatartika*. O grupo pretendia a montagem, mas por falta de recursos, o projeto não foi adiante;

- Lara Biasoli Moler (2014) realizou sua pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo com uma análise de *The Gnädiges Fräulein, Lifeboat Drill* [Treinamento de sobrevivência no mar, 1970] e *The Remarkable Rooming-house of Mme. Le Monde*. A pesquisadora faz, também, mais uma investigação crítica em um artigo da peça *The Municipal Abatoir* [O matadouro municipal, 1966] (MOLER, 2013);

- Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira (2017) faz uma interessante avaliação crítica de *The Mutilated*, também em um artigo científico; e

- Luis Marcio Arnaut de Toledo (2019) analisa os personagens femininos em sua tese de doutoramento em Teoria e Prática do Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, investigando as peças: *The Mutilated, I Can't Imagine Tomorrow* [Não consigo imaginar o amanhã, 1966], *A Cavalier for Milady, Kirche, Küche, Kinder — an Outrage for the Theatre, Now the Cats with Jeweled Claws* [Agora é a vez das gatas com garras de brilhantes, 1981] e *The One Exception* [A única exceção, 1983].

No Brasil e, também, nos Estados Unidos, as *late plays* são mencionadas na mídia dominante e por críticos de teatro apenas de passagem, quando é o caso, e, em geral, com desdém, excetuando-se apenas quando algum raro conhecedor delas o faz assertivamente. Isto pode ser notado nos comentários, por exemplo, da importante crítica teatral Bárbara Heliodora, ao comentar somente obras famosas. Curiosamente, ela cita, também, a peça da terceira fase *The Milktrain Doesn't Stop Here Anymore* (WILLIAMS, 2000b), fato raríssimo no metiê teatral brasileiro, que costuma negligenciar todas as obras dessa época. Muito provavelmente por ter uma adaptação para o cinema, *Boom!* [de 1968, direção Joseph Losey, no Brasil *O homem que veio de longe*], com Elizabeth Taylor e Richard Burton, conhecida por, apesar do casal atrativo comercialmente, jamais ter feito sucesso. Ela afirma: “Williams continua até o fim voltado para o sexo como salvador ou destruidor, mas sua carreira entra em declínio, e mesmo escrevendo sem parar, ele nunca mais tem real sucesso” (HELIODORA, 2013, p.336-337). Não parece que a autora tenha feito uma leitura das peças da terceira fase, pois certamente ela teria traçado outras observações mais pontuadas. Além de desprezar a contribuição artística desta dramaturgia tão contundente e expressiva, com seu pareamento com o *off* e *off-off-Broadway*, leva em consideração apenas o sucesso comercial. No



caso, a obra que ela referencia tem influência dos teatros Kabuki e Nô, tendo sido escrita após seu contato com essas estéticas, a partir do encontro com o dramaturgo japonês Yukio Mishima. É uma dramaturgia bastante singular, em se tratando de um Tennessee pós-canônico, sendo necessária uma extensão analítica pormenorizada dessas estéticas, adaptadas pelo dramaturgo à sua estilística. Vista sob os vieses do realismo psicológico, como se convencionou classificá-lo no Brasil, sobrarão à peça ser lida, é claro, como antiquada, verborrágica, ultrapassada e com seu conteúdo somente centrado no sexo, como fez Bárbara Heliodora.

Há outras questões importantes a serem discutidas, reconhecidamente agravantes, que embargam o fluxo de peças da terceira fase no país. Não só a tendência contemporânea de adaptações domina o mercado teatral, mas a grande dificuldade de se arcar com os custos dos direitos autorais. Além disso, há reconhecidas objeções do mercado editorial em se interessar pela publicação de dramaturgia, ainda mais estrangeira. Quando muito, um número pequeno de empresas prefere publicar novos autores ou aqueles já consagrados comercialmente do mercado brasileiro, como tem feito as editoras paulistanas Giostri e Temporal, a carioca Cobogó e a mineira Quatroloscinco. Assim, não comprometem o projeto editorial, sabendo que dramaturgia estrangeira precisa de tradução proficiente e aquisição de direitos autorais, geralmente com preços impraticáveis.

No momento atual, os valores dos direitos autorais elevaram-se desmedidamente ao se referir às obras de Tennessee Williams. Poucos produtores consideram a possibilidade de adquiri-los, a não ser mediante projetos contemplados com estímulos estatais. Diante das dificuldades políticas tremendas do fomento à arte e à cultura impostas na atualidade, produtores e artistas se encontram perante um futuro desanimador, visto não haver possibilidades imediatas de mudanças de cenário. Como exemplo, é importante citar a premiada encenação do espetáculo da Cia. Triptal, com direção de André Garolli, chamada *Inferno — Um interlúdio expressionista*, adaptada de *Not about Nightingales*, de Tennessee, com temporadas em 2019-2020 em São Paulo — um espetáculo de grupo que só foi possível em virtude do fomento da Prefeitura do Município de São Paulo.

## 6 A REDESCOBERTA DE TENNESSEE WILLIAMS: UM AUTOR INEXPLORADO

Nos Estados Unidos, esse conjunto de peças ainda enfrenta os preconceitos e as dificuldades de leitura entre artistas e acadêmicos. Todavia, não é raro que uma ou outra obra seja encenada, com temporadas ou participações em festivais e mostras. Mas, nem sempre foi assim. Esses trabalhos inovadores de Williams demoraram a chegar ao público.

Antes de morrer, Tennessee havia nomeado a amiga Maria St. Just como coexecutora da herança dos direitos autorais de sua irmã Rose Williams, que vivia interna após a lobotomia sofrida na década de 1940. Maria seria a responsável pela obra, desde que Rose não era capaz de gerir a herança. Após a morte de Tennessee, ela aprovou a publicação de apenas três peças inéditas no mercado editorial até então: *Tiger Tail* [O rabo do tigre, 1977, uma versão para o teatro do roteiro cinematográfico de *Baby Doll*, 1956, direção Elia Kazan, no Brasil *Boneca de Carne*], *The Red Devil Battery Sign* [O sinal vermelho da bateria do diabo, 1974-75] e *The Notebook of Trigorin* [O diário de Trigorin, 1981], uma adaptação de *A gaivota* [1895, Чайка], de Tchékhov. Ela era uma amiga extremamente devotada, tinha consciência da reputação destruída de seus anos derradeiros e do que ele sofreu com os ataques dos críticos. Talvez, quisesse preservar sua memória. Porém, ao que parece, Maria St. Just concordava com essas insurreições negativas e não permitia a produção, publicação ou sequer citações desses trabalhos da terceira fase. Em seu poder, a obra inédita de Tennessee Williams permaneceu 11 anos em um limbo literário e cênico. Este é um dos motivos que pôde ter, inclusive, corroborado a ideia de que as obras da terceira fase eram erros de sua carreira e que as mais famosas eram obras-primas insuperáveis.

Após o falecimento de Maria em 1994, este material foi aberto por acadêmicos, diretores de teatro, novos críticos, painéis de conferências e jornais, visto terem sido encaminhados para bibliotecas e centros de pesquisa. Desta forma, renovadas discussões sobre os trabalhos de Williams começaram a aparecer por todo lugar e, inclusive, produções da terceira fase, que nunca tinham sido trazidas a público.

Somente assim, as *late plays* começaram a ser exploradas nos Estados Unidos. A primeira pesquisadora a trazê-las à tona foi Linda Dorff (1997) em sua tese de doutorado. Logo depois Annette J. Saddik (1999) também as privilegia em sua tese. Esta autora, por sua vez, afirma que não tinha ideia de que, com este trabalho, ela estaria encabeçando uma reavaliação criteriosa, sem

precedentes, a respeito da terceira fase de Tennessee, obras que despontavam, naquele momento, na Academia, no meio editorial e na produção teatral.

Não só esta fase começou a ser explorada, mas, principalmente, obras do primeiro ciclo de sua carreira [1930-1944], que também eram minimamente encenadas até meados da década de 1990. Descobriram-se muitas obras até então inéditas, ou antes negligenciadas, um verdadeiro trabalho de *arqueologia* de seu acervo, como sua primeira peça longa *Candles to the Sun* [Velas ao Sol, 1936] (WILLIAMS, 2004), sobre uma greve de mineiros de carvão, e a segunda, *The Fugitive Kind* [O tipo fugitivo, 1937] (WILLIAMS, 2001), sobre uma amizade insólita de um *gangster* fugitivo com um comunista em plenos anos ditos vermelhos nos Estados Unidos — época de proliferação do socialismo e luta por direitos sindicais. Mesmo assim, muitas ainda se encontram desconhecidas e outras dispersas nas mãos de amigos e familiares de ex-agentes. No entanto, a redescoberta e releitura da obra de Williams na década de 1990 não chegou ao Brasil. A leitura de sua obra é, ainda, aquela estancada em 1961.

Nas *late plays*, o autor deixa sua marca registrada para dar mais atenção a formas e diálogos tão minimalistas que hostilizam as funções ortodoxas de desenvolvimento de tramas e de personagens. Agora são os silêncios e lacunas que têm valores primordiais, truncando a linguagem. Utiliza, também, imagens surreais sobrepostas a uma realidade não convencional. Em *I Can't Imagine Tomorrow* (WILLIAMS, 1970), a personagem masculina [Two, traduzido por Dois] não consegue completar sentenças, dependendo de One [Uma] para fazê-lo, um profundo intercâmbio entre o masculino e o feminino. O diálogo assume um ritmo de *staccato*, tendo, no conteúdo, as narrativas inevitáveis da loucura e do colapso. Os silêncios e as pausas figuram a comunicação de Dois. Repetições, reticências, hiatos e sucessivas frases inacabadas dão ritmo à narrativa. Ele possui quadros bem delineados e independentes dos personagens em cena, constituindo uma dramaturgia que possibilita um teatro mais performático, em que as ações têm metáforas próprias, sem precisar do encadeamento de outra ação para construir argumentos e episódios que darão sentido ao texto como um todo. Assim, cada personagem é uma totalidade expressiva em si. As cenas têm um aspecto definitivo, porque são imposições expressas de movimentos já significantes e independentes, com cadência e compasso próprios. “A peça é construída em torno de imagens de isolamento e aprisionamento na comunicação” (TOLEDO, 2019, p.263).

DOIS: Sempre há algo –

UMA: O quê?  
DOIS: Alguma coisa, enquanto –  
UMA: Sim, enquanto a gente vive.  
DOIS: Hoje. Hoje eu fui.  
UMA: Na clínica?  
DOIS: Isso. Eu fui lá.  
UMA: O que você disse para eles? O que eles disseram para você?  
DOIS: Eu só falei com a moça, a –  
UMA: Recepcionista?  
DOIS: Isso, ela me deu um papel, uma –  
UMA: Uma aplicação de um –  
DOIS: Questionário para –  
UMA: Preencher?  
DOIS: Eu – eu tinha que informar se eu –  
UMA: Sim?  
DOIS: Já tive –  
UMA: Tratamento?  
DOIS: Psiquiátrico ou se eu já fui — internado.  
UMA: E o que você disse?  
DOIS: Respondi que não.  
UMA: Sim?  
DOIS: Não.  
UMA [*impaciente*]: Sim, eu sei, você escreveu não (WILLIAMS, 1970, p.135)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> “TWO: There’s Always.  
ONE: What?  
TWO: Got to be something, as long as.  
ONE: Yes, as long as we live.  
TWO: Today. Today I did go.  
ONE: To the clinic?  
TWO: Yes. There.  
ONE: What did you tell them? What did they tell you?  
TWO: I only talked to the girl, the-  
ONE: Receptionist?  
TWO: Yes, she gave me a paper, a.  
ONE: An application, a-  
TWO: Questionnaire to-  
ONE: Fill out?  
TWO: I- I had to inform them if I -  
ONE: Yes?  
TWO: Had ever before had  
ONE: Psychiatric?  
TWO: Treatment, or been- hospitalized.  
ONE: And - you?  
TWO: Wrote no to each question.  
ONE: Yes?  
TWO: No.  
ONE [*impatiently*]: Yes, I know, you wrote no.”

Tennessee estava disposto a estampar em sua nova escrita toda novidade, por meio do que sorvia de sua frequência nos circuitos *off* e *off-off-Broadway*. Embora remexesse com conteúdos já trabalhados em obras de outros momentos anteriores, a forma dramaturgicada das *late plays* privilegiava, além do mais, elementos estéticos de Brecht, Artaud, como dito, mas, também, de Charles Ludlam, Beckett, Pinter, Pirandello, Jean Genet, Anouilh e Ionesco. Também estava muito admirado com a abrasividade de Jack Gelber, Edward Albee e Peter Handke. Rememoram-se as peças *Amez-vous Ionesco?* [Você gosta de Ionesco?, 1975] (WILLIAMS, 2016) e a peça *I Never Get Dressed Till After Dark on Sundays* [Eu não me visto até o anoitecer aos domingos, 1973] (WILLIAMS, 2012). Nesta última, o autor revisita *Seis personagens à procura de um autor* [Sei personaggi in cerca d'autore, 1921], de Luigi Pirandello, deixando sua inspiração clara na fala da personagem Tye: “[...] Tudo muito Pirandello” (WILLIAMS, 2012, p.229)<sup>6</sup>.

Preocupado em retratar o mundo do *outsider* em uma sociedade cruel, que abocanhava a todos com rapidez e fatalidade, juntava a crítica social e os contextos políticos ao que pretendia inserir em sua narrativa. Trazia um amontoado de elementos sobrepostos, portanto, lembrando as obras visuais da *Pop Art*, tal como Robert Rauschenberg ao manipular lado a lado em sua base diversos materiais reciclados, de origens distintas, ressignificando-os, sem tirar seus valores intrínsecos, e criando uma nova obra. Isto fica bem claro em *Now the Cats with Jeweled Claws* (WILLIAMS, 2016), ao associar o chamado teatro do absurdo com expedientes épicos, dança, personagens *camp* e música à capela, e em *Kirche, Küche, Kinder* (WILLIAMS, 2016; 2008), com remissão a diversos elementos da cultura como James Joyce; o título retirado de uma aliteração alemã machista antiga do país, para representar os lugares/tarefas da mulher na sociedade: criança, cozinha, igreja [Kinder, Küche, Kirche]; filmes; personagens de desenho animado; músicas folclóricas, tradicionais e populares; e, ainda, a banana que lembra a famosa e icônica ilustração para a capa do disco da banda *Velvet Underground*, de Andy Warhol.

A utilização de tantos ingredientes culturais e populares fortalece a crítica do dramaturgo quanto a serem meramente produtos consumidos pela população, tal como a ideia de Warhol com seus trabalhos nas artes visuais. Assim, ele parodia a sociedade e suas tradições, desconstruindo a cultura de massa, expondo suas ambiguidades ao seu público fiel e tradicional, que até hoje não

---

<sup>6</sup> “[...] All very Pirandello.”

entende e aceita essa estética diferente. O que era negado continha as referências de tudo que a massa consumia. As remissões são quase singelas, rápidas, sem aprofundamento, não são exploradas nas ações dramáticas. Podem até passar despercebidas, porque são fortes elementos encrostados no cotidiano. Seu uso evidencia a *Pop Art* como uma estética dramatúrgica, revelando a crítica social e a exposição do sistema. Tennessee foi um adaptador da estética visual para o teatro e a dramaturgia.

Mais uma surpreendente descoberta com as *late plays* foi a constatação de que ele é um dos mais expressivos, talvez o grande mestre estadunidense da peça em um ato, embora tenha se tornado famoso apenas pelas suas peças longas. O que se descortina como um assombro para muitos, aproxima-o cada vez mais do teatro contemporâneo ou, pelo menos, como um de seus precursores, sem dúvida. Isto porque a peça em um ato parte da situação, mas não há ações concatenadas que vão mudando a situação inicial, tendo como objetivo principal o desenlace. Não há a tensão de um conflito central, toda a ação é ancorada na situação. Tudo é dado por ela; ela define o limite, seja antes de um conflito iminente ou após, refletindo as suas consequências. Por isso, há um grande traço reflexivo nestas obras. São as precursoras do teatro pós-dramático.

Dado o seu caráter situacional, não é possível rotulá-las de realismo psicológico, tal como ficou configurado na crítica tradicional brasileira, uma vez que o arco de mudança interna dos personagens não sofre alterações. Todavia, é mais oportuno — para a crítica, evidentemente — tachá-las de experiências juvenis, não reconhecendo seu valor intrínseco, concordando com a análise de Flores (2015, p.67). Ou, ainda, tendo-as como trabalhos menores, escritos para exercícios teatrais ou grupos amadores. Suas peças em um ato são, até hoje, utilizadas como exercícios para preparação de atores na famosa escola estadunidense *Actors Studio*. Reconhecê-las, força a consideração de um trabalho que não tem preocupação com o caráter tradicional do sucesso comercial. É mais uma das abordagens formais sobre as peças do dramaturgo. Toledo (2019, p.110) informa que a maior produção dramatúrgica do autor é de peças em um ato, girando em torno de 75% do total de peças catalogadas em sua pesquisa, em torno de 126 obras, sendo que somente as *late plays* somam 44. Um número extraordinário para um autor que é considerado erroneamente um escritor do realismo psicológico e do drama tradicional.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Williams expressa nas *late plays* as ansiedades daquele momento ímpar não só nas construções dos personagens. Não foram aceitas, portanto, porque, lidas com a chave do realismo psicológico, jamais poderiam ser compreendidas em sua plenitude. A compreensão dos contextos em que foram concebidas é imprescindível para que sua obra seja interpretada potencialmente como outra forma de apreender o mundo e o teatro, contestando, de maneira contracultural, os padrões da dramaturgia estadunidense até então. Fica claro que Tennessee não queria mais oferecer um teatro industrial, cujas componentes dramáticas fossem engrenagens já conhecidas, receitas batidas da Broadway, fórmulas que precisavam apenas seguir os processos normatizados de montagem e de representação. O dramaturgo não queria oferecer entretenimento, estava mais preocupado com a qualidade artística para servir de reflexão, surpresa, estranhamento, tirar do lugar o que estava estabelecido. Criar algo novo, abalar estruturas. Ele afirma:

Eu certamente me tornei menos naturalista, nos anos 1960 estou muito menos, eu acredito que estou escrevendo de uma forma mais direta, onde conecto pessoas e sociedade, ambas ficando um tanto loucas, sabe? Eu acredito que uma nova forma de escrever aparecerá se eu continuar trabalhando no teatro. Eu certamente nunca mais trabalharei em uma peça longa para o formato da Broadway novamente. Quero fazer algo bastante diferente. Estou muito interessado na encenação onde tudo é muito livre e diferente, onde você tem liberdade total. Eu nem me importaria em ter um jovem colaborador, agora, em uma peça ou duas (DEVLIN, 1986, p.218, tradução nossa)<sup>7</sup>.

A contracultura é outro destaque importante, porque ela apresenta o grande choque antagonista, essencial para o exame do contexto das *late plays*. Ao figurar outras propostas estéticas para o teatro, inclusive políticas e estruturais, contestou a sociedade e sua capacidade de impor seus valores culturais e estéticos como corretos. Tennessee já era um contraventor desde seus primeiros trabalhos, mesmo que isso nunca tenha sido uma questão importante quando lidos em contextos biográficos e do realismo.

Além disso, é um movimento que possibilitou outras formas de interpretação, preparação de atores, assim como matérias concretas sobre a contemporaneidade. São peças em que a

---

<sup>7</sup> "I've certainly grown less naturalistic, in the Sixties very much less I think that I'm growing into a more direct form, one that fits people and societies going a bit mad, you know? I believe that a new form, if I continue to work in the theater, will come out of it. I shall certainly never work in a long play form for Broadway again. I want to do something quite different. I'm very interested in the presentational form of theater, where everything is very free and different, where you have total license. I wouldn't even mind having a Young collaborator now on a thing or two."



fisicalidade toma conta e o sistema stanislaviskiano, como era conhecido até a década de 1940 nos Estados Unidos, da interpretação apoiada na memória emotiva ou sensorial para a construção dos personagens, valorizando o aspecto interior do indivíduo — um processo do ator sobre si mesmo — , já não ajudaria, porque o autor não estava focado na psicologia dos personagens, mas na fisicalidade. Estavam mais próximas dos jogos teatrais de Viola Spolin, do teatro físico de Grotowski, do performatismo ou do método da análise ativa de Stanislavski, este último pouco conhecido naquele país à época. Por isso, essas suas obras vão além da contribuição literária.

As desfigurações de forma e conteúdo desafiam a crítica oficial e desvela um autor praticamente inexplorado, ao se considerar as *late plays*. Concordando com Linda Dorff (1997, p. ix), está claro que empregou uma poesia teatral de desfiguração para perfurar as convenções miméticas de uma dramaturgia que se exterioriza em metadrama e para promover a cisão com os conteúdos ficcionais e formas realistas do teatro estadunidense.

Tennessee Williams é um dramaturgo muito encenado no Brasil desde a década de 1940 até os dias atuais, sempre um grande atrativo ao teatro profissional daqui. Explorar sua obra, ainda ignorada no país, abrirá portas e preencherá um grande lapso sobre uma fase menosprezada por motivos fortemente ligados ao sistema produtivo cultural estadunidense, que no Brasil, em princípio, não haveria razão para levá-los como uma realidade nacional.

Como as *late plays* trazem estéticas que se alinham com o teatro contemporâneo, poderá se dispor sinergicamente com as linguagens que perfilam os palcos do país. Assim, Williams teria muito a contribuir ainda com o teatro nacional, sua formação de público e com seu experimentalismo na forma e no conteúdo, porque traz a alma de uma sociedade fortemente reproduzida e reafirmada na atual conjuntura como modelo capitalista a ser seguido.

Assim como vem acontecendo nos Estados Unidos, uma nova/outra visão do dramaturgo pode se estabelecer no Brasil. Com essas peças ele sequer parece ele mesmo, considerando os preconceitos e canonicidade com que são lidas suas obras anteriores. Com a incursão por um período em que o trabalho de Tennessee é desmerecido, podem-se surpreender admiradores, pesquisadores e artistas em geral.

Visto não existirem traduções e interesse em encenações de peças da terceira fase ainda, a proposta reflexiva aqui apresentada é uma forma de abrir um leque de possibilidades que destravam a carreira do dramaturgo no Brasil do ano de 1961, também, retirando-o do pedestal de

realista, entre tantas outras leituras tidas como tradicionais. Revela-se o Tennessee Williams nunca percebido e não aquele apenas reconhecido como integrante do *mainstream*. Ou mesmo o autor de apenas uma dezena de peças famosas e muito encenadas.

## REFERÊNCIAS

BERRO, novo espetáculo do Grupo Tapa, chega ao Arena (SP). Direção teatral: Eduardo Tolentino de Araújo. São Paulo: Grupo Tapa, 2013. Website: Funarte - Portal das Artes (Notícias, 2 ago. 2013). Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/teatro/%e2%80%9cberro%e2%80%9d-novo-espetaculo-do-grupo-tapa-estreia-no-arena/> . Acesso em: 31 jan. 2018. Peça de Tennessee Williams.

BETTI, M. S. Tennessee Williams: Experimental e antirrealista. In: MALUF, S. B. ; AQUINO, S. B. de (org.). **Olhares sobre textos e encenações**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 261-274.

VIEUX Carré, de Tennessee Williams. Direção teatral: Gilberto Gawronski. Rio de Janeiro : Casa de Artes Laranjeiras, 13, 14 e 15 out. 2017. Disponível em: <https://www.cal.com.br/>. Acesso em: 04 dez. 2017. Peça de Tennessee Williams.

CUNHA, F. C. da. Grito d'Alma. In: CUNHA, F. C. da. **Obsessões**. São Paulo: Factash, 2004. p. 503-538.

DEVLIN, A. J. (ed.). **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson: University Press of Mississippi, 1986. 369 p.

DORFF, L. **Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983**. Tese (Doctor of Philosophy) - University of New York, New York, 1997. 401 p.

FLORES, F. T. **Da Depressão às raízes do macarthismo**: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams. São Paulo: Humanitas, 2015. 317 p.

GRIFFIN, A. **Understanding Tennessee Williams**. Columbia: University of South Caroline Press, 1998. 266 p.

GRITO d'Alma. Direção teatral: Diogo Salles. Rio de Janeiro : O Filho dos Sonhos, 2011. Disponível em: <http://osfilhosdosonho.blogspot.com.br/>. Acesso em: 26 ago. 2016. Peça de Tennessee Williams

GUERRA, S. R. **A geração de 69 no teatro brasileiro**: mudança dos ventos. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. 267 p.

GUILBERT, G-C. Queering and Dequeering the Text Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire. **Cercles**, France, v. 10, 2004. p. 85-116. Disponível em: <http://www.cercles.com/n10/guilbert.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2018.

HELIODORA, B. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOOPER, M. S. D. **Sexual Politics in the Work of Tennessee Williams: Desire Over Protest**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 1-7

KEITH, T. You Are Not the Playwright I Was Expecting: When the Reputation Tanked, Williams Kept Writing. How Many of His More Than 40 Late Plays Do You Know? **American Theatre**, New York, v. 28, n. 7, Sept. 2011. Disponível em: <https://www.questia.com/magazine/1G1-266751215/you-are-not-the-playwright-i-was-expecting-when-his>. Acesso em 31 ago. 2016.

LOPES, H, P, N. **Traduzir teatro no Estado Novo: Gata em telhado de zinco quente (1959)**, tradução de Sérgio Guimarães, do original *Cat on a Hot Tin Roof (1955)*, de Tennessee Williams. Dissertação (Mestrado em Tradução) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/13747>. Acesso em: 21 jan. 2018.

MACHADO, B. Confira montagens estrangeiras nos palcos da cidade. **Veja São Paulo**, São Paulo, 14 mar. 2013. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/pecas-estrangeiras-sp/>. Acesso em: 16 nov. 2017.

MOLER, L. B. O matadouro municipal: imagem e teatralidade em Tennessee Williams. **Revista Lumen et Virtus**, São Paulo, v. 4, n. 8, fev. 2013. Disponível em: [http://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_8/lara\\_moler.html](http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_8/lara_moler.html). Acesso em: 7 jul. 2015.

MOLER, L. B. **Relatório científico final: as peças em um ato de Tennessee Williams, 2014**. Pós-Doutorado (Programa de Estudos Literários e Linguísticos em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. (digitado).

OLIVEIRA, G. P. C. de. Os limites do realismo em *The Mutilated*, de Tennessee Williams: Expressionismo e Verfremdungseffekt. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 70, n. 1, p. 275-285, jan/abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2017v70n1p275>. Acesso em: 20 dez. 2017.

PEREIRA, E. M. G. **The Imagery of Decadence in Tennessee Williams' Vieux Carré**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1985. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24341/?sequence=1>. Acesso em: 10 abr. 2019.

PETTIT, A. Tennessee Williams's "Serious Comedy:" Problems of Genre and Sexuality in (and After) Period of Adjustment. In: **Philological Quarterly**, Iowa, v. 91, n. 01, Winter, 2012. Disponível em:

<https://www.questia.com/library/journal/1G1-363103116/tennessee-williams-s-serious-comedy-problems-of>. Acesso em: 6 nov. 2018.

PROSSER, W. **The Late Plays of Tennessee Williams**. Maryland: The Scarecrow Press, 2009.

SADDIK, A. J. **The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays**. Cranbury: Associated University Presses, 1999.

SADDIK, A. J. **Tennessee Williams and the Theatre of Excess: The Strange, the Crazy, the Queer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

TENNESSEE Williams. New York : IBDB, 2017. Website: Internet Broadway Database. Disponível em: <http://www.ibdb>. <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/tennessee-williams-8822> . Acesso em: 29 dez. 2017.

THOMASSEAU, J.-M. **O melodama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TOLEDO, L. M. A. **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 Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI:10.11606/T.27.2019.tde-24092019-161617. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24092019-161617/pt-br.php> . Acesso em: 05 dez. 2019.

TOLEDO, L. M. A.; FLORES, F. T. O inquietante silêncio do armário em Summer at the Lake, de Tennessee Williams. In: **Revista Diálogos (RevDia)**, Cuiabá, v. 6, n. 2, p. 32-51, mai./ago. 2018. Edição comemorativa pelo Qualis B2. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/6572/html>. Acesso em: 07 jan. 2019.

WILLIAMS, T. **27 wagons full of cotton and other one-act plays by Tennessee Williams**. New York: New Directions, 1966.

WILLIAMS, T. **Um bonde chamado Desejo**. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

WILLIAMS, T. **Candles to the sun : a play in ten scenes**. New York: New Directions, 2004.

WILLIAMS, T. **Dragon Country**. New York: New Directions, 1970.

WILLIAMS, T. **The Fugitive Kind**. New York: New Directions, 2001.

WILLIAMS, T. **Mister Paradise and Other One-act Plays**. New York: New Directions, 2005.

WILLIAMS, T. **Not about Nightingales**. New York: New Directions, 1998b.

WILLIAMS, T. **Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-act Plays**. New York: New Directions, 2016.

WILLIAMS, T. **Small Craft Warnings**. New York: New Directions, 1972.

WILLIAMS, T. **Spring Storm**. New York: New Directions, 1999.

WILLIAMS, T. **Stairs to the Roof: A Prayer for the Wilder of Heart That Are Kept in Cages**. New York: New Directions, 2000a.

WILLIAMS, T. **Tennessee Williams: One-act Plays**. London: Methuen Drama, 2012.

WILLIAMS, T. **Tennessee Williams: Plays 1957-1980**. New York: The Library of America, 2000b. (Library of America Series; 120)

WILLIAMS, T. **The Travelling Companion and Other Plays**. New York: New Directions Books, 2008.

WILLIAMS, T. **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.

WILLIAMS, T, ; WINDHAM, D. **You Touched Me!: A Romantic Comedy in Three Acts**. New York: Samuel French, 2010.