



Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Uma análise dos expedientes dramáticos de *Clothes for a Summer Hotel*, de Tennessee Williams

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Para citar este artigo:

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. Uma análise dos expedientes dramáticos de *Clothes for a Summer Hotel*, de Tennessee Williams. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0205

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Uma análise dos expedientes dramaturgicos de *Clothes for a Summer Hotel*, de Tennessee Williams¹

Luis Marcio Arnaut de Toledo²

Resumo

Este artigo analisou *Clothes for Summer Hotel – A Ghost Play*, de Tennessee Williams, enquadrando-a como uma dramaturgia *Pop Art*. Explorou a fragmentação de diálogos, ações e a abordagem pós-dramática do tempo e espaço. Investigou esses elementos expressionistas que reforçam seu caráter antirrealista, desafiando estigmas ao retratar Zelda como uma personagem que transcende a realidade temporal, memória e sonho. Williams confronta as narrativas dramáticas, proporcionando uma perspectiva incômoda aos padrões tradicionais de realismo psicológico associados à sua obra, oferecendo uma leitura alternativa.

Palavras-chave: Dramaturgia. Teatro. Tennessee Williams. Crítica social.




An analysis of the dramaturgical devices in *Clothes for a Summer Hotel* by Tennessee Williams

Abstract

This article analyzed Tennessee Williams' *Clothes for Summer Hotel – A Ghost Play*, framing it as Pop Art dramaturgy. It explored the fragmentation of dialogues, actions, and the post-dramatic approach to time and space. It investigated these expressionist elements that reinforce its antirealistic character, challenging stigmas by portraying Zelda as a character transcending temporal reality, memory, and dream. Williams confronts dramatic narratives, providing an uncomfortable perspective to traditional standards of psychological realism associated with his work, offering an alternative interpretation.

Keywords: Dramaturgy. Theatre. Tennessee Williams. Social Criticism.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Emanuelle Araújo Martins Barros. Licenciatura em Letras Vernáculas — Português e respectivas literaturas (registro: 3619) e Mestre em Educação (registro: 2829), ambos pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Integra a equipe de revisores da Editora universitária da UESB.

² Pós-Doutorando do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP).  sp.vi@hotmail.com
 [http://lattes.cnpq.br/4787318119909108](https://lattes.cnpq.br/4787318119909108)  <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>



Un análisis de los recursos dramáticos en *Clothes for a Summer Hotel* de Tennessee Williams

Resumen

Este artículo analizó *Clothes for Summer Hotel – A Ghost Play* de Tennessee Williams, enmarcándola como dramaturgia *Pop Art*. Exploró la fragmentación de diálogos, acciones y el enfoque posdramático del tiempo y el espacio. Investigó elementos expresionistas que refuerzan su carácter antirrealista, desafiando estigmas al retratar a Zelda como un personaje que trasciende la realidad temporal, la memoria y el sueño. Williams confronta narrativas dramáticas, proporcionando una perspectiva incómoda a los estándares tradicionales del realismo psicológico asociados con su obra, ofreciendo una lectura alternativa.

Palabras clave: Dramaturgia. Teatro. Tennessee Williams. Crítica social.



Introdução

Este trabalho investiga a obra teatral *Clothes for Summer Hotel – A Ghost Play* [Roupas para um hotel de verão – Uma peça de fantasmas, escrita em 1981, inédita no Brasil] (Williams, 1983). Para tanto, busca entender a poética desta peça tão controversa e pouco lembrada da carreira de Williams, por meio do estudo dos expedientes que a caracterizam como uma dramaturgia *Pop Art*, assim como a fragmentação dos diálogos, das ações e do tempo e do espaço que poderiam leva-la à uma classificação pós-dramática. Investiga, também, o uso de elementos expressionistas, característica que a torna antirrealista.

Faz, também, uma leitura crítica da personagem Zelda, em especial, acerca da figuração da loucura, a partir das conjunturas históricas, sociais, políticas e culturais relativas à mulher, a fim de identificar os expedientes que a tornam uma premente crítica social.

A fim de não se orientar pela leitura convencional da obra de Williams, o estudo não procura, portanto, relações biográficas, afastando-se do psicologismo. Para tanto, coteja a análise de contextos sociológicos. Em consequência, considera a complexa rede intrincada de regras, tradições, normas e a diferenciação entre comportamento padronizado, normalização e rebeldia, no que diz respeito à mulher.

Além disso, por ser inédita no país, a obra é apresentada de maneira geral. Sua recepção e comentários sobre forma e conteúdo são brevemente discutidos pela primeira vez em um trabalho acadêmico brasileiro.

Clothes for a Summer Hotel

Clothes for a Summer Hotel é uma peça longa em dois atos de duas cenas cada um, cujas ações giram em torno do tumultuado relacionamento entre F. Scott Fitzgerald e sua esposa, Zelda Fitzgerald – dois grandes ícones da literatura estadunidense. Em uma primeira camada de leitura, a peça desvela a vida do casal e a sua luta contra os problemas de saúde mental de Zelda, a decadência de suas carreiras e as consequências de seus excessos e infidelidades.



A peça começa do lado de fora do Sanatório Highland, na Carolina do Norte, onde Zelda Fitzgerald recebia tratamento para o que, oficialmente, seria uma doença mental. Durante a peça, não há, no entanto, nenhuma manifestação de transtorno psíquico, mas a exposição de uma mulher oprimida pela sociedade, pelo casamento e pelo marido, Scott. Portanto, Williams faz uma leitura particular sobre a loucura e a opressão femininas: Zelda tem um comportamento diverso daquele estereotipado para a mulher subserviente da sociedade sulista estadunidense e, por isso, é tratada como uma desequilibrada mental. “Às mulheres tradicionalmente têm sido atribuído um papel subordinado e secundário na sociedade” (Ponte, 1997, p.263).

O encontro dos dois personagens é profundamente perturbador para ambos – por si só causador dos conflitos da peça –, e, à medida que Scott percebe que Zelda nunca se recuperará do que ele [e os médicos] consideram loucura, a ação se desloca para o passado ou para momentos imaginados por ela, com cenas que iluminam as causas daquela erosão em ambos. Esta é uma caracterização que deixa claro as transgressões de tempo e espaço e o descompromisso de Williams com a realidade.

Sendo assim, eles são retratados em seus dias mais jovens, mais felizes, mas, inevitavelmente, destrutivos — ela tem um caso tempestuoso com um jovem aviador francês; ele, além do alcoolismo, enfrenta um Ernest Hemingway ácido e sexualmente binário. Ao mesmo tempo estão nos dias atuais, enfrentando as consequências destas ações do pretérito. “Sara: Você acha que o alcoolismo do Scott está enlouquecendo a Zelda, ou é a loucura da Zelda que está levando Scott ao alcoolismo?” (Williams, 1983, p.71).

A bebida, a extravagância desenfreada e o constante desgaste do talento e do potencial artístico dos personagens trazem à tona, metaforicamente, a estrutura da sociedade estadunidense. No final, as cenas voltam ao hospital, com eles certos do que está por vir — a morte de ambos —, porém, comovidos pela memória do que já viveram nos áureos anos 1920³.

³ A década de 1920, nos Estados Unidos, foi marcada por uma transformação significativa em diversos aspectos, sendo apelidada de Os anos loucos devido às mudanças sociais, culturais e econômicas radicais que ocorreram. Esse período sucedeu a Primeira Guerra Mundial e testemunhou um crescimento econômico



Williams começou a escrevê-la em 1976, revisando-a diversas vezes — sendo essa sua prática usual com todas as suas obras⁴ (Prosser, 2009). A primeira versão definitiva ficou pronta em 1980. Em 1981, Williams revisou-a para a publicação da versão *acting edition* [edição usada na encenação] pela editora *Dramatists Play Service* (Williams, 1981). Ele, então, revisou essa composição mais uma vez para a editora *New Directions*, tendo sido publicado postumamente — sendo este o texto consultado para esta pesquisa (Williams, 1983). Esta é, portanto, a versão para a leitura que o autor e sua editora consideraram oficial.

O personagem Zelda foi escrito intencionalmente para a atriz Geraldine Page, então grande amiga de Williams, que anteriormente já havia estrelado seus outros grandes sucessos: *Summer and Smoke* [O verão e a fumaça, 1948, conhecida no Brasil por *Anjo de pedra*], em 1953, encenação responsável pela concretização formal do *off-Broadway* (Little, 1972); e *Sweet Bird of Youth* [*Doce pássaro da juventude*, 1959], em 1959, na Broadway, além de suas versões fílmicas.

Após uma tentativa sem sucesso em Washington, *Clothes...* estreou no *Cort Theatre da Broadway*, em 26 de março de 1980, com direção de José Quintero e Page com Kenneth Haigh liderando o elenco. A peça foi interpretada pelos críticos jornalísticos como uma biografia literal dos Fitzgeralds, não crítica ou com liberdades poéticas. Está claro que "A peça não é uma tentativa [de Williams] de fazer uma biografia" (Prosser, 2009, p.181)⁵. Para eles, Williams estaria expondo dados errados, fatos distorcidos e confusão de datas, além de julgamentos – não oficiais – sobre o casal (Kerr, 1980).

Sim, *Clothes...* é muito uma peça [no estilo] de Williams, apesar de suas influências. Tennessee utilizou e transformou material das obras de F. Scott Fitzgerald, do romance *Save Me the Waltz* de Zelda Fitzgerald, de A

notável, impulsionado pela industrialização e pela ascensão de indústrias como a automobilística e a de rádio. Socialmente, os anos 1920 foram caracterizados pela emancipação das mulheres, evidenciada pela conquista do direito ao voto em 1920 e pelo surgimento de novos comportamentos, associados ao estilo de vida urbano, à dança, ao jazz e à moda mais ousada da época. A cultura do *jazz* - música de origem negra - floresceu, simbolizando a liberdade e a expressão individual.

⁴ Obras como *Summer and Smoke* (*O verão e a fumaça*, 1947), *The Two-Character Play* (*A peça de dois personagens*, 1976) e *A House Not Meant to Stand* (*Uma casa que não se sustenta*, 1982, inédita no Brasil) estão entre suas obras com mais versões revisadas.

⁵ The play is not an attempt at biography. (Tradução nossa)



*Moveable Feast*⁶ de Ernest Hemingway e da biografia *Zelda*, escrita por Nancy Mitford⁷, para criar sua visão muito pessoal dos Fitzgerald e seus amigos. Ele remodelou esses materiais em prol de seus próprios objetivos muito originais (Prosser, 2009, p.158)⁸.

Teve apenas 14 apresentações⁹, metralhadas pelos críticos, influenciadores do público, pouco acostumado com o tratamento esquivo das ações, do tempo e do espaço em uma peça de teatro, até então. E, também, de construção tão metafórica e crítica sobre a questão feminina, a homossexualidade e a estrutura social que circundam esses expedientes, o que fez com que poucos se interessassem e, de fato, entendessem o trabalho de Williams. Um fracasso que pode ser justificado “[...] por causa das licenças cronológicas que são tomadas, comparáveis às que foram tomadas em *Camino Real*¹⁰, com o objetivo de penetrar mais profundamente nas personagens e dar conta das passagens de tempo oníricas na cena” (Williams, 1983, p.12).

Uma peça diferente em um momento histórico novo

Fazendo parte das obras intituladas, nos Estados Unidos, de *late plays* [peças finais, escritas entre 1962 e 1983], *Clothes for a Summer Hotel* foi a última tentativa de Williams de resgatar sua reputação na Broadway. Ainda hoje é uma obra pouco encenada e estudada em seu país de origem e ainda inédita nos palcos brasileiros,

⁶ Livro póstumo de Hemingway, lançado em 1964, e no Brasil com o título *Paris é uma festa*. É um relato vibrante e nostálgico de do autor sobre sua vida boêmia na Paris dos anos 1920.

⁷ Publicada nos Estados Unidos pela primeira vez em 1970.

⁸ Yes, *Clothes...* is very much a Williams play despite its borrowings. Tennessee used and transformed material from the works of F. Scott Fitzgerald, Zelda Fitzgerald's novel *Save Me the Waltz*, Ernest Hemingway's *A Moveable Feast*, and Nancy Mitford's biography *Zelda* to create his own very personal vision of the Fitzgerald and friends. He reshaped those borrowed materials for his own very original purposes. (Tradução nossa)

⁹ O mercado de peças teatrais contemporaneamente no Brasil, definido sobretudo para atender regras rígidas impostas por editais de fomento, trazem espetáculos que, inclusive, são premiados e sucesso de crítica e público, com um número de apresentações que gira em torno de 15 a 24 apresentações. No contexto da Broadway, qualquer espetáculo com essa quantidade de exibição é tido como um verdadeiro fracasso, considerando que o teatro nos Estados Unidos se dá por objetivos comerciais, uma realidade muito diferente da brasileira.

¹⁰ Peça antirrealista de Williams e de conteúdo político-social, que teve estreia na Broadway em 1953, com direção de Elia Kazan. Uma de suas obras menos visitada e mais incompreendida, na qual faz severas referências literárias e filosóficas, amalgamando personagens de obras conhecidas com personalidades reais (Williams, 2008, p.42-175). A única montagem brasileira que se tem registrada é a encenação de Nelson Baskerville de 2007, em São Paulo.



sendo também desconhecida de pesquisadores e seus seguidores.

No momento histórico em que foi composta e apresentada, a crítica jornalística tinha repulsa à escrita de Williams desta sua fase. O autor parecia sua poética, em especial, com os experimentos *off-off-Broadway*, por isso, o público não se rendeu às suas narrativas experimentais e que claramente se distanciavam do realismo tradicional em que era erroneamente enquadrado.

Clothes for a Summer Hotel pode ser interpretada em vários níveis diferentes, e é essa multiplicidade que contribui para a sua densidade, bem como sua abertura para mal-entendidos e leituras equivocadas. O primeiro nível é o realista, o segundo é o "fantástico" (a peça como "peça de fantasmas"), o terceiro é a peça como uma luta psicológica arquetípica, e o quarto é o metafísico ou até mesmo o religioso. Se isso não bastasse, a peça, em suas implicações, contém uma crítica social específica. É uma peça muito ambiciosa e, como grande parte das *late plays* de Williams, é única, assim como foi mal compreendida quando de sua produção inicial (Prosser, 2009, p.159, grifos do autor)¹¹.

Tennessee Williams utilizou estéticas pouco usuais na dramaturgia estadunidense, característica peculiar de todas as suas *late plays*. Nesse conjunto de obras, o autor rompe com as aparências gerais do realismo psicológico. Envolve profundamente a exploração de técnicas teatrais que enfatizam a artificialidade, a abstração e a expressão simbólica, em vez de buscar uma representação realista da vida privada — características percebidas em sua obra somente a partir dos novos estudos de seus trabalhos na década de 1990.

Em *Clothes...*, Williams lança mão de uma estrutura narrativa não linear, desafiando a noção de causalidade, expediente parte integral do realismo psicológico. Saltos temporais, *flashbacks*, sonhos e cenas não sequenciais criam uma experiência mais fragmentada e experimental.

Quanto ao conteúdo, Williams continua explorando questões sociopolíticas mediante uma crítica sobre as estruturas da sociedade estadunidense com a figuração de suas contradições. Sendo assim, sustenta um personagem feminino

¹¹ *Clothes for a Summer Hotel* may be understood on several different levels, and it is this mutilayeing that contributes to its density as well as its openness to misunderstanding and misinterpretation. The first level is the realistic, the second is "fantastic" (the play as "ghost play"), the third is the play as archetypal pyschological struggle, and a fourth is metaphysical or even religious. If this is not enough, the play in its implications contains specific social criticism. It is a very ambitious play and like so much of Williams' late works is a unique as it was misunderstood in its initial production. (Tradução nossa)



outsider em um ambiente que exige comportamento regrado, tradições e, sobretudo, a concretização do sonho americano de sucesso meritocrático e de realização pessoal. Há, ainda, o rompimento com o *American Way of Life*, determinante dos modos de agir da família tradicional na sociedade estadunidense. Williams, assim, figura uma mulher, Zelda Fitzgerald, absolutamente marginalizada, anacrônica na sociedade estadunidense, com comportamentos que rompem as barreiras rígidas do que o sistema impõe como normalidade. A sua loucura é figurada de forma estilizada, esgarçando os recursos de tempo, fragmentando cenas, ações e linguagem cênica – um expediente sobremaneira metafórico, portanto.

Ao se considerar as *late plays* de Tennessee Williams, não se pode considerar que seu conjunto de obras tenha sido inexoravelmente partido ao meio, ao se considerar as fases de sua carreira, conforme os especialistas estadunidenses. Ao ter sua carreira dividida em etapas, elas não se repudiam entre si, o que acontece apenas em abordagens rasas e tendenciosas; aquelas que determinam pontos de vistas que não querem compartilhar espaço analítico com a diversidade de abordagens que se estende mundialmente sobre a obra de Williams e que desconsideram os diversos contextos culturais, sociais, políticos e históricos em que as obras foram escritas.

As fases são apenas uma determinação temporal e didática para se compreender as várias passagens biográficas e conjunturas da carreira do dramaturgo, que determinaram suas diferentes poéticas, sua presença no *mainstream* e, inclusive, sua matéria de trabalho. Esta, por sua vez, sempre a mesma, desde sua primeira peça em 1930 até sua última em 1983¹².

Essas peças de sua derradeira fase, em sua época, foram consideradas obras menores pela crítica autorizada e pelos seguidores do dramaturgo – fato que não aconteceu com suas peças escritas antes de 1962. "Eu vejo as peças tardias de Tennessee Williams como viagens artísticas experimentais, visitas a terras novas por um viajante habitual, experimentos de formas dramáticas feitas por uma

¹² Sua primeira peça foi *Beauty Is the Word* (A beleza é a palavra, 1930, inédita no Brasil), escrita quando tinha em torno de 19 anos. Sua última peça é *The One Exception* (A única exceção, inédita no Brasil), datada de 25 de janeiro de 1983, exatamente um mês antes de sua morte.

mente inquieta. Tennessee estava sempre fazendo viagens" (Prosser, 2009, p.xx)¹³.

No entanto, a especialista em sua obra, a Profa. Dra. Annette Saddik (1999), afirma que a reputação negativa delas é atribuída sobretudo à resistência dos críticos à contracultura, que se revelaram bastante alienados em relação ao teatro e às manifestações artístico-culturais daquele momento.

Na Europa e no Canadá algumas dessas peças foram bem recebidas. Nos Estados Unidos, todavia, foram amplamente negadas, com o consequente insucesso e esquecimento até meados de 1990. No Brasil, elas são ainda negligenciadas pela preferência ao Tennessee Williams *congelado* nas décadas de 1940 e 1950 – obras então atreladas ao *establishment*. "A visão geralmente aceita e predominante sobre a carreira de Tennessee Williams é que seu trabalho para o teatro estadunidense foi concluído antes da década de 1960" (Prosser, 2009, p.13)¹⁴.

A desfiguração da forma dramaturgica nessas peças – única característica que as diferenciam das outras obras – foi o principal motivo que levou à rejeição desses críticos, que não aceitavam a linguagem fragmentada, as configurações disruptivas e os personagens mutilados e grotescos como expressões artísticas legítimas. No entanto, esse desfiguramento é uma das características inovadoras e experimentais de Williams dessa fase de sua carreira, o que se alinha com as tendências estéticas multidimensionais daquele momento contracultural. Isso já fica claro na rubrica inicial de *Clothes...*:

O palco é um pouco inclinado para baixo a partir da fachada "simulada" de um sanatório, onde Zelda viveu seus últimos dias (Hospital *Highland*, que fica no topo de uma montanha onde venta muito, perto de Asheville, Carolina do Norte), seu acesso se dá por um par de portões de ferro preto, de aparência gótica, de forma bastante não realista (Williams, 1983, p.12, grifos do autor).¹⁵

Williams emprega em *Clothes...* uma poesia teatral que desafia as

¹³ I see Tennessee Williams' late plays as experimental artistic trips, visits to new lands by a habitual traveler, experiments in forms by a restless mind. Tennessee was always taking trips. (Tradução nossa)

¹⁴ The generally accepted, prevailing view of Tennessee Williams' career is that his work for the American theater was done before the 1960s. (Tradução nossa)

¹⁵ The stage is raked downward somewhat from the "mock-up" facade of Zelda's final asylum (Highland Hospital on a windy hilltop near Asheville, North Carolina) which is entered through a pair of Gothic-looking black iron gates, rather unrealistically tall. (Tradução nossa)



convenções miméticas e permite que a obra se manifeste como um teatro de *excesso* estético, metafórico e grotesco: “Ele abraçou audaciosamente o excesso como um veículo para a expressão artística” (Saddik, 2015, p.2)¹⁶ — expedientes, então, pouco vistos, até então, no *mainstream* daquele início da década de 1980. Com essa abordagem, Williams consegue salientar as questões contemporâneas da sociedade no personagem Zelda. Sua *nova* poética é que dá conta desse momento histórico em suas narrativas.

A reputação de grande dramaturgo começou a ser restaurada pouco a pouco a partir da década de 1990 nos Estados Unidos e *Clothes...* teve papel fundamental para se compreender o *outro* Tennessee Williams, de 1960 em diante, deslocado das décadas de 1940 e 1950. Nada disso chegou ao Brasil, talvez por seu contexto político da ditadura e a censura que impedia ousadias estéticas.¹⁷ Porém, mesmo após a década de 1980, Williams permaneceu o autor apenas de suas obras mais celebradas no país, tendo em torno de 60 obras publicadas nos Estados Unidos que permanecem inéditas em língua portuguesa.

A liberdade de Williams para escrever e sua consequente plasticidade encontram — ou poderão encontrar — maior aceitação do público atual em comparação com a crítica e o público de sua época.

Uma peça *Pop Art*

A quantidade e diversidade de elementos mencionados em *Clothes...* revelam a atividade cultural enriquecedora e produtiva de Williams. Há uma ebulição de alusões, não só com os personagens figurando pessoas reais, mas, também, com eventos, obras artísticas e locais reais, alguns até ícones da cultura estadunidense.

Além dos escritores Zelda, F. Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway, Williams se refere ao escritor e crítico Gilbert Selders; o escritor Joseph Conrad; o

¹⁶ He boldly embraced excess as a vehicle for artistic expression. (Tradução nossa)

¹⁷ Em 1968, a encenação de *Um bonde chamado Desejo*, direção de Augusto Boal, foi proibida pela ditadura civil-militar. Antes desta montagem, a peça já tinha sido encenada comercialmente pelo menos três ou quatro vezes, sem esses embargos e restrições à liberdade criativa e à expressão artística. O posicionamento da atriz que interpretava Blanche, Maria Fernanda, de não substituir as palavras censuradas, ficar em silêncio, ficou famoso e foi estampado nos jornais da época. Sua postura causou indignação e lhe custou quase o encarceramento.



dramaturgo e contista russo Antón Tchekhov; o economista, filósofo e cientista político John Kenneth Galbraith; a poetisa, escritora e dramaturga Gertrude Stein; o renomado editor Maxwell Perkins; a dançarina Isadora Duncan e a professora de dança e *performer* Lubov Egorova; as atrizes estadunidenses Jean Harlow e Joan Crawford, a italiana Eleonora Duse e a francesa Sara Bernhardt; o ator mexicano Ramón Navarro e o italiano Rodolfo Valentino, além de uma possível referência ao ator francês Chocolat; o poema *When I Have Fears* [Quando tenho medos, 1818], do poeta romântico inglês John Keats, e ao seu próprio *She That Comes Late to the Dance* [Aquele que chega tarde para dançar, década de 1930]; músicas de Duke Ellington, Irving Mills e Mitchell Parish; tal como a canção *La mula de Parezo*, cuja autoria é desconhecida, porém, muito popular na Itália, Croácia e nas fronteiras com a Áustria. Hemingway – que é um personagem da peça – a conheceu cantada por Luciana Pivoto, no início dos anos 1960, quando, comunista, era caçado veementemente pelo FBI.

Há, também, referências a romances de Zelda, Scott e Heminway, inclusive um grande destaque a dois contos deste último. Como Zelda tem conexão com a dança, há muitas referências aos passos do balé clássico como: *pliez*, *pax de deux* e *fouetté*; além de se referir ao empresário de Vaslav Nijinsky, Serguei Diaguilev.

Williams cita o escultor grego clássico Praxíteles; os estúdios de cinema de Samuel Goldwyn; traz citações bíblicas da sarça flamejante do livro do Êxodo, do capítulo 3, além de passagens do Gólgota; Cassandra, da mitologia grega; o *Maypole* [mastro de maio], da tradição antiga de festas folclóricas; o grupo religioso *Quackers*; e o famoso *Moulin Rouge*, de Paris, entre muitas outras.

Com esses referimentos, Williams parece trazer para sua dramaturgia menções à cultura geral a fim de que sejam aspergidas no público como produtos, sabendo que, ao fazer isso, essas se tornam referências de/para consumo. Traz evocações populares e cultas embaralhadas, tornando sua dramaturgia quase uma paródia cultural, uma espécie de *Pop Art* teatral. Ao incorporar esses elementos em sua narrativa, Williams cria uma dramaturgia que proporciona uma epicização capaz de levar o público a uma análise crítica sobre a manipulação e o poder dos meios de comunicação, incluindo o teatro, a dança e a música, a Broadway, Hollywood, o mercado editorial e sua própria crítica cultural.

A verdade do personagem não é específica, mas arquetípica. [...] Nossos deuses [dos estadunidenses] são nossas celebridades, especialmente aqueles que já morreram. Artistas, frequentemente, estampam nesse panteão: Marilyn Monroe, James Dean, Elvis Presley, Frances Farmer. Alguns escritores alcançam o mesmo *status*. De todos os escritores estadunidenses, Fitzgerald e Hemingway alcançaram mais claramente esse tipo de fama. Todos eles representam mais do que suas obras. Suas vidas os tornam figuras culturais, representativas de dramas enraizados na psique nacional. Repetidas vezes, o padrão é o mesmo. Glamour, sucesso, sensualidade, dinheiro, vitimização, autodestruição e, finalmente, a morte - este é o padrão de maior interesse nacional. Nossos deuses muitas vezes morrem jovens. [...] Assim como os dramaturgos gregos usavam os deuses para fins dramáticos, como Shakespeare usava reis já mortos, Williams, fiel à sua cultura, usa artistas mortos como seus personagens arquetípicos. O uso dos Fitzgeralds por Williams representa uma "desconstrução", da mesma forma que Andy Warhol usou a imagem de Marilyn Monroe em pinturas de serigrafia. Sua obra diz mais sobre nossa cultura do que sobre Monroe. A verdade de Monroe não era importante para Warhol, mas a ideia da cultura sobre Monroe é muito importante (Prosser, 2009, p.181, grifo do autor)¹⁸.

Clothes..., no contexto da *Pop Art*, pode ser considerada uma antítese do teatro estadunidense dominado pelo realismo. Williams conseguiu sintetizar a essência dessa poética de modo conciso na dramaturgia, desafiando as noções tradicionais do que poderia ser entendido como alta cultura ou cultura popular, arte comercial ou arte pura, conceitos frequentemente debatidos na filosofia da arte.

A uma primeira vista, a *Pop Art* de Williams parece citações borrifadas ao acaso, ninguém se surpreende com a quantidade enorme de referências da cultura de massa. Não há, portanto, um reconhecimento de uma obra valorosa, peças que podem ser até não apreciadas porquanto não compreendidas. Esse é um dos motivos para que a coleção de narrativas, com esses expedientes, possa ser considerada como obras adequadas para a figuração das contradições da sociedade estadunidense, a partir da década de 1960 até a contemporaneidade. [...] Talvez, essas obras *Pop Art* de Williams, nesse aspecto, estejam mais para uma antítese daquilo que era considerado teatro estadunidense até então - do próprio

¹⁸ The truth of character is not specific but is archetypal. [...] Our gods are our celebrities, especially the one who have died. Performers most often enter this pantheon: Marilyn Monroe, James Dean, Elvis Presley, Frances Farmer. Some writers attain the same status. Of all American writers, Fitzgerald and Hemingway most clearly achieved this kind of fame. All of them represent more than their works. Their lives make them cultural figures, representative of deep-seated dramas in the national psyche. Over and over the pattern is the same. Glamour, success, sexiness, money, victimization, self-destruction, and finally death - this is the pattern of greatest national interest. Our gods most often die young. [...] As the Greek playwrights used the gods for dramatic purposes, as Shakespeare use dead kings, so Williams, true to his culture, uses dead artists as his archetypal characters. Williams' use of the Fitzgeralds represents a "deconstruction" in the same way that Nady Warhol used Marilyn Monroe's image in the silk screen paintings. His work says more about our culture than it does about Monroe. The truth of Monroe was not important to Warhol, but the culture's idea of Monroe is very important. (Tradução nossa)



realismo. Ninguém havia sintetizado a essência dessa poética com concisão na dramaturgia como Williams o fez, transgredindo o que poderia ser considerado dramaturgia, arte elevada ou cultura vulgar, arte comercial e arte pura – conceitos sempre debatidos pela filosofia da arte. Williams sabia que não havia criado um outro clássico, como *A Streetcar Named Desire* [*Um bonde chamado Desejo*, 1947]. Certamente, poderia ser peças feias, porém divertidas, podendo se equiparar ideologicamente com as obras de Rothko, Pollock, De Kooning — e só por isso já merece uma oportunidade nos cadernos acadêmicos e, sem dúvida, nos palcos. Mais que isso, épicas, permitindo reflexão sobre a sociedade (Toledo, 2022, p. 59-60).

A referência acima refere-se à análise das peças *Aimez-vous Ionesco?* (Você gosta de Ionesco?, 1976, inédita no Brasil) e *The Travelling Companion* (O acompanhante de viagem, 1981, inédita no Brasil), mas pode ser expandida para a obra aqui cotejada, por tratarem de expedientes semelhantes e serem peças da mesma conjuntura. Williams tinha consciência de que *Clothes...* não seria a sua nova *A Streetcar Named Desire* (Williams, 2004) — ele não queria mais escrever para o *mainstream* —, no entanto, sabia que poderia ser um peça peculiar, divertida, que se equiparava ideologicamente às obras de artistas da *Pop Art*, como Rothko, Pollock, Andy Warhol e De Kooning, ao citar elementos que entrelaçam as culturas popular e de massa, sobrepondo-os como se figurados para compor uma crítica ao consumismo. O próprio dramaturgo descreve a natureza de suas *late plays* como tendo um toque de *Pop Art* (Williams, 2009, p.148).

Williams, naquele momento histórico, ao compor *Clothes...*, pensou diferente em uma época em que todos esperavam por um novo *Bonde...* Por essa razão, ele foi rotulado como um ícone da excentricidade naquele momento, um artista que perdeu o talento (Kaplan, 2011, p.182), já que o conteúdo de suas peças — a crítica social — foi sempre pouco apreendido. Além das críticas negativas, a peça estreou em uma noite em que a cidade de Nova Iorque sofria com uma forte nevasca e, coincidentemente, também com uma greve no transporte público. O teatro estava praticamente vazio.

Epicização, visualidade e desarticulação do drama tradicional

A disrupção estética¹⁹ em *Clothes...* começa a ser observada, mais

¹⁹ O termo disrupção estética no contexto das *late plays* de Williams refere-se a uma quebra deliberada ou



especificamente, nas cenas de *flashbacks*, retratando momentos significativos do relacionamento passado dos Fitzgerald, bem como episódios de paixão, brigas, momentos de inspiração e o desgaste gradual do casamento. Para criar um estranhamento ainda maior, Williams lança mão da justaposição do presente, da memória e da imaginação dos personagens — o que eleva a peça a níveis que tangenciam o épico.

Embora os diálogos miméticos, em grande parte da peça, há uma ambientação fantasmagórica, quase um Grand Guignol, com as personagens das freiras como guardas de segurança do hospício, com seus figurinos pretos que lembram asas de morcegos. Além disso, há a sarça flamejante durante toda a peça, que remete ao personagem bíblico Moisés; os portões pretos de ferro; o vento assoprando durante momentos cruciais dos diálogos; a discussão sobre a consciência de sua morte — Zelda revela como ela própria, Scott e outros morreram. Williams entrega um tipo de dramaturgia cujo objetivo épico jamais estaria na solução das ações apenas com o diálogo.

Clothes... revela um Williams que estava desbravando os desafios que a contemporaneidade trazia ao drama tradicional, desarticulando a linguagem e explorando novas formas de expressão teatral, muitas vezes priorizando elementos não lineares e sensoriais em vez de uma narrativa clara e regular. Nesse contexto, *Clothes...* se revela uma experiência teatral mais simbólica.

Williams enfatiza a presença física dos atores, o espaço cênico, a relação com o público e a interação entre os elementos visuais e sonoros, desafiando a primazia da narrativa textual. O autor parece, então, acreditar na linguagem artaudiana para superar o dialogismo, tradicionalmente tido como sua marca estilística mais importante.

A narrativa parece apenas formalizar breves episódios sobre os Fitzgeralds, as ações não estão concatenadas no sentido de oferecer sua progressão

desvio das convenções estilísticas tradicionais ou expectativas realistas/naturalistas. Isso envolve a introdução de elementos inesperados, inovadores ou não convencionais para provocar uma reação, chamar a atenção do público e desafiar as normas estéticas preexistentes. Pode ocorrer ser observada em vários níveis, incluindo o uso de linguagem diferenciada (como a do chamado teatro do absurdo ou a inclusão de personagens narradores, tangenciando as ideias do teatro épico de Brecht), estrutura da peça, cenografia, figurinos, iluminação, entre outros, com o objetivo de criar impacto e transgredir a cultura vigente.



unidimensional. No primeiro ato, a cena 1 trata do embate entre Zelda e Scott no cenário do sanatório; a cena 2 é um *flashback*, mostrando-os discutindo. Portanto, ao se contraporem, é possível entender o tipo de relação que tinham, os sentimentos envolvidos e a relação estabelecida do homem dominador, chefe da família, assim como do papel de mulher servil e complacente que Zelda tinha que desempenhar, em oposição ao seu caráter rebelde, evidenciando sua não adequação aos protocolos a ela estabelecidos.

No segundo ato, a cena 1 continua na memória, mostra a relação de Zelda com o aviador francês e uma festa onde Williams mostra os preconceitos e a hipocrisia da elite estadunidense, a inadequação de Zelda naquele ambiente, também, a de Scott, por ser um homem com comportamento diferente daquele heteronormativo; a cena 2 volta para o cenário do sanatório, mostrando a impossibilidade de Zelda em se enquadrar no que a sociedade e Scott requerem de uma mulher subserviente e silenciada. Sempre intercalando a voz consciente da pessoa figurada no personagem, informando ao público não apenas a ação, mas toda a história de sua vida: uma ponte entre o drama tradicional e o que se chama, contemporaneamente, de teatro narrativo, embora não existam os simples narradores épicos.

Por intermédio dessa linguagem simbólica, Tennessee Williams utiliza recursos dramaturgicos expressionistas e antecipa o que Hans-Thies Lehmann (2007) viria a chamar de pós-dramático para explorar e transmitir significados mais profundos sobre a mulher oprimida na sociedade, desfigurando a linguagem e subvertendo a ordem lógica do tempo e espaço, além de criar momentos alegóricos que desfiguram o drama. A rubrica de início da segunda cena do segundo e último ato evidencia isso:

Estamos de volta ao tempo e espaço onde a peça começou. As sombras se estendem pelo gramado da frente do Hospital *Highland* à medida que o pôr do sol se aproxima. Scott está sentado, como no final da cena anterior, no banco próximo ao arbusto em chamas. Freiras flanqueiam a entrada. Elas erguem lentamente os braços para que as mangas, iguais asas de morcego, ocultem a troca de figurino de Zelda. Scott se levanta instavelmente e olha incrédulo ao redor, para a cena espectral. Nuvens baixas passando rapidamente são projetadas no “olho”. Fios de fumaça flutuam pelo proscênio. Há uma música frágil e elegíaca, do tipo que Prokofiev ou Stravinsky poderiam ter composto. Ela vai desaparecendo à



medida que as freiras abaixam lentamente as mangas que ocultavam a entrada, revelando Zelda como ela apareceu na primeira cena da peça (Williams, 1983, p.84, grifos do autor)²⁰

A música dos russos Sergei Prokofiev e Igor Stravinsky é uma sugestão artística que leva a encenação a um caminho desconcertante de estranhamento. Os dois grandes mestres da música erudita moderna exploravam melodias e ritmos tradicionais de forma inovadora, desconstruindo-os de maneira única e distinta em suas composições. O primeiro, além dos ritmos enérgicos, experimentou dissonâncias e contrastes dinâmicos, criando uma atmosfera dramática e expressiva. Stravinsky, por sua vez, era conhecido por suas mudanças rítmicas ousadas, polirritmias complexas e uso inventivo de instrumentação. Ambos buscaram romper com as tradições musicais do passado, explorando novas sonoridades, estruturas e abordagens criativas. Sua música desafiou convenções e expandiu os limites do que era considerado possível dentro do gênero erudito. E, como se vê, alarga-se na dramaturgia de Tennessee Williams. E sua obra teatral deixa, definitivamente, de ser associada com a tradição do *blues* sulista estadunidense.

Essa abordagem permite ao autor ir além da simples **figuração** da realidade, ou do que se considerava verdade: a loucura de Zelda e a masculinidade/heterossexualidade de Scott e Heminway. Com isso, Williams figura um espaço poético e subjetivo de ambiguidades, ambivalências e de muitas possibilidades, sobretudo de desconstrução da estrutura tradicional do drama – sem um conflito claro, clímax e resolução –, expedientes pouco explorados no *mainstream* estadunidense até aquele início dos anos de 1980.

Expressionismo: uma ponte antirrealista

Nas notas iniciais, o dramaturgo considera sua peça como de *fantasmas*

²⁰ We are back in the time and place of the play's beginnings. Shadows are long on the front lawn of Highland Hospital as sunset approaches. Scott is seated as at the end of the preceding scene, on the bench near the flaming bush. Nuns flank the entrance. They slowly lift their arms so that their batwing sleeves mask Zelda's costume change. Scott rises unsteadily and looks incredulously about him at the spectral scene. Low clouds scudding over are projected on the "eye." Shreds of vapor drift across the proscenium. There is a fragile and elegiac music of the sort that Prokofiev or Stravinsky might have composed. It fades out as the sisters slowly lower their masking sleeves from the entrance, disclosing Zelda as she appeared in the first scene of the play. (Tradução nossa)



(Williams, 1983, p.11). Ele argumenta que todas as peças o são, de certa forma, uma vez que os atores não são realmente os personagens que interpretam. Essa distinção entre a pessoa real e a persona fictícia contribui para a atmosfera de irrealdade e ilusão, que permeiam o teatro em geral — em especial *Clothes...*

Além disso, ao constituir-se uma peça antirrealista, quase *sobrenatural*, o autor justifica a necessidade da licença extraordinária de tempo e espaço. Essa concessão permite que a narração se desenrole em um contexto que pode não concorrer com o realismo ou esteja limitada pelas restrições normais do tempo e espaço. Sendo assim, explora questões mais profundas e emblemáticas, transcendendo as convenções da realidade cotidiana. "Todos os personagens *são* fantasmas; eles estão mortos. Eles morreram antes da peça começar" (Prosser, 2009, p.167, destaque do autor)²¹.

Um elemento importante para compreender a obra como uma peça de fantasmas é o cenário da instituição. O sanatório é um local onde pessoas com problemas mentais ou emocionais estão internadas, e essa ambientação pode servir como uma metáfora para explorar questões mais profundas e complexas relacionadas à condição humana, à sociedade e ao Sistema que a rege.

Esta é uma peça de fantasmas.

É claro que, em certo sentido, todas as peças são de fantasmas, já que os atores não são realmente quem eles interpretam.

Nossa razão para criar a licença extraordinária de tempo e espaço é que, considerando um sanatório e suas prerrogativas, liberdades desse tipo são bastante prevalentes: e também essas liberdades nos permitem explorar com mais profundidade o que acreditamos ser a verdade do personagem.

E assim pedimos que você nos conceda as licenças que tomamos para um propósito que consideramos bastante sério (Williams, 1983, p. 11).²²

A linguagem evocativa é uma característica central da dramaturgia

²¹ All its characters are ghots; they are dead. They have died before the play begins. (Tradução nossa)

²² This is a ghost play.

Of course in a sense all plays are ghost plays, since players are not actually whom they play.
Our reason for taking extraordinary license with time and place is that in an asylum and on its grounds liberties of this kind are quite prevalent: and also these liberties allow us to explore in more depth what we believe is truth of character.
And so we ask you to indulge us with the licenses we take for a purpose which we consider quite earnest.
(Tradução nossa)

expressionista (Kuhns, 1997), que busca a exteriorização de emoções intensas e os estados de espírito mediante símbolos e imagens iminentes. Williams utiliza os personagens *fantasmas*, atores atuando como duas personagens — num jogo de realidade e sonho —, a sarça flamejante, os portões, o vento e as citações de versos de poemas para criar um ambiente enigmático, contraditório e evocativo. Esses emblemas transcendem a realidade física e simulam conflitos internos e as lutas psicossociais dos personagens “Edouard: Pequena Alabama, sua cabeça ainda está cheia de “imensos símbolos nebulosos de um amor sublime”²³. Eles — também se dissolvem. — Guarde as suas vantagens, Zelda” (Williams, 1983, p.62, grifos do autor).²⁴

Scott [*chamando*]: Zelda, é você?

Zelda: Devo responder àquela zombaria patética desse que um dia foi o meu lindo marido? [*O estagiário acena com a cabeça, segurando o braço dela.*]

Scott: Venha aqui onde eu possa te ouvir! — Esperei horas!

Zelda [*gritando*]: Horas, apenas algumas horas. [*Ela se vira para o estagiário.*] Este encontro é impossível, e ele vai se arrepender.

Estagiário: Zelda, você deve entrar no jogo.

Zelda: Como se ele existisse?

Estagiário: Depois de um tempo, vai parecer que existe.

Zelda: Vou tentar manter isso em mente, mas a mente de uma louca não retém as coisas do presente. [*Ela avança um pouco.*] Você vem me ajudar quando eu precisar de você?

Estagiário: Sim. Agora vai.

Zelda: Por que isso está sendo exigido de mim agora depois de tantas outras exigências? — Achei que as obrigações terminassem com a morte! (Williams, 1983, p.20-21, grifos do autor).²⁵

²³ Verso colhido do poema *When I Have Fears* [Quanto eu tiver medos, 1818], do poeta romântico inglês John Keats. O poema retrata a inquietação do poeta diante da mortalidade e da realização artística. Com uma linguagem melancólica e imagens evocativas, o poema explora a tensão entre o desejo de deixar um legado e a efemeridade da vida.

²⁴ Edouard: Little Alabama, your head's still full of “huge, cloudy symbols of high romance.” They — dissolve, too. — Hold onto your benefits, Zelda. (Tradução nossa)

²⁵ Scott [*calling from downstage*]: Zelda, is that you?
Zelda: Do I answer that pathetic mockery of my once attractive husband? [*The intern nods, gripping her arm.*]
Scott: Come down where I can hear you! —I've waited hours!
Zelda [*calling out*]: Hours, only hours. [*She turns to the intern.*] It's an impossible meeting, one that he would regret.
Intern: Zelda, you must play it.
Zelda: As if it existed?
Intern: After a while, it will seem to exist.
Zelda: I'll try to keep that in mind but the mind of a lunatic is not—retentive of present things. [*She advances slightly*] You'll come to my assistance when I need you?
Intern: Yes. Now go on out.
Zelda: Why should this be demanded of me now after all the other demands? — I thought that obligations stopped with death! (Tradução nossa)



Essa combinação de elementos expressionistas e pós-dramáticos na linguagem de *Clothes...* explora as profundezas da psique humana, revela a dimensão subconsciente dos personagens e transmite um sentido de angústia existencial e alienação, sobretudo em Zelda e Scott, em uma sociedade que os estrangula com normas e protocolos comportamentais de gênero. “Zelda: Não para nós. Para o público, uma performance sobre as coisas do passado” (Williams, 1983, p. 40).²⁶ Por meio da linguagem alegórica, Williams abre espaço para interpretações subjetivas e reflexões sobre a condição da mulher.

Zelda: À medida que eu envelhecia, Pateta, as perdas se acumulavam no meu coração, os desencantos aumentavam constantemente. Isso é comum, sim? Simplesmente o processo de envelhecimento. – Ajustes tiveram que ser feitos nas crenças que se apagaram como velas ao amanhecer. Em seu lugar, o quê? Uma luz intensa lançada sobre as coisas que me apavoram, que explodem na minha mente, Pateta. Então. – A sabedoria, a triste sabedoria da aceitação. Eu não a aceitaria. Os românticos não aceitam, sabe. Álcool, loucura, mais ou menos a mesma coisa. Somos abandonados ou postos de lado, e se postos de lado, então, a fantasia corre solta, alucinações trazem de volta tempos perdidos. Amores que você assustou voltam em sonhos. – Ocorre uma remissão. Você cai de uma nuvem para o que se chama de realidade – uma pedra! Fria, árida. Que vai ser suportado apenas por um breve período. – Pateta? Da última vez que estive em casa com a minha mãe em Montgomery, costumava pegar o bonde até o fim da linha e voltar, indo a lugar nenhum, apenas indo. Alguém me perguntou uma vez: “Por que você faz isso?” e eu respondi: “Apenas para ter algo para fazer.” – Sim, eu voltei para o mundo da imaginação, que é o meu único e verdadeiro lar. Eu disse à minha mãe, na última vez que me despedi dela: “Não se preocupe comigo. Não tenho medo de morrer.” – Por que você tem medo? A sentença é imposta – não há apelo, sem clemência! – Não seja tão covarde em relação a isso (Williams, 1983, p.86-87, grifos do autor).²⁷

²⁶ Zelda: Not to us. To audiences of a performance of things past. (Tradução nossa)

²⁷ Zelda: As I grew older, Gofo, the losses accumulated in my heart, the disenchantments steadily increased. That's usual, yes? Simply the process of aging. — Adjustments had to be made to faiths that had faded as candles into daybreak. In their place, what? Sharp light cast on things that appalled me, that blew my mind out, Gofo. Then. — The wisdom, the sorrowful wisdom of acceptance. Wouldn't accept it. Romantics won't, you know. Liquor, madness, more or less the same thing. We're abandoned or we're put away, and if put away, why, then, fantasy runs riot, hallucinations bring back times lost. Loves you'd frightened away return in dreams. — A remission occurs. You fall out of a cloud to what's called real — a rock! Cold, barren. To be endured only briefly. — Gofo? The last time I was home with Mother in Montgomery I used to ride the trolley car to the end of the line and back again, going nowhere, just going. Someone asked me one time, “Why do you do that?” and I said, “Just for something to do.” — Yes, I went back to the world of vision which was my only true home. I said to Mother, the last time I told her good-bye, “Don't worry about me. I'm not afraid to die.” — Why were you afraid to? The sentence is imposed — there's no appeal, no reprieve! — Don't be so gutless about it. (Tradução nossa)



A mulher e seus contextos

O primeiro ato está focado na visita de Scott ao sanatório, após ter recebido uma ligação de um médico que teria dito que Zelda estava melhorando. Seus diálogos são recordações do tempo em que eram felizes, mas, sobretudo, uma cobrança do posicionamento dele sobre sua performance feminina no casamento, suas renúncias, seu livro. Ela revela, nesse diálogo, a estratégia estrutural dessa instituição no Sul dos Estados Unidos, onde, historicamente, a mulher foi silenciada, negligenciada e preterida ao homem. As obras de Scott poderiam, assim, ser uma projeção das ideias e do próprio livro de Zelda, em que ele pode ter apenas copiado ao criar o seu *Grande Gatsby*. Williams não deixa isso transparecer, como se estivesse cobrando mais humanidade e consideração do homem à mulher, em termos gerais. Há apenas um tangenciamento nesse assunto, tão discutido nos meios literários.

Zelda: Ótimo. — Então, qual a programação para nós agora? Devemos correr e cair em uma vala para satisfazer nossos desejos carnis, Scott?
Scott: Essa nunca foi a coisa realmente importante entre nós, linda, sim, mas menos importante do que —
Zelda [*atacando*]: *O que era importante para você era absorver e devorar*²⁸!
Scott: Eu não esperava encontrar você com o humor exaltado. Zelda, trouxe um presentinho para você. Uma nova aliança de casamento para substituir a que você perdeu.
Zelda: Eu não perdi, Scott, eu joguei fora.
Scott: Por que você, como você poderia —?
Zelda: Scott, não somos mais casados de verdade e eu detesto fingimentos.
Scott: Eu não vejo dessa forma.
Zelda: Por que você ainda paga o meu confinamento? Um valor exorbitante, para sua tortura (Williams, 1983, p.23-24, grifos do autor).²⁹

²⁸ Devorar, em francês.

²⁹ Zelda: Good. — So what is the program for us now? Shall we make a run for it and fall into a ditch to satisfy our carnal longings, Scott?
Scott: That was never the really important thing between us, beautiful, yes, but less important than —
Zelda [*striking out*]: *What was important to you was to absorb and devour!*
Scott: I didn't expect to find you in this—agitated mood. Zelda, I brought you a little gift. A new wedding band to replace the one you lost.
Zelda: I didn't lose it, Scott, I threw it away.
Scott: Why would you, how could you have —?
Zelda: Scott, we're no longer really married and I despise pretenses.
Scott: I don't look at it that way.
Zelda: Because you still pay for my confinement? Exorbitant, for torture. (Tradução nossa)



Williams utiliza assim de elipses para trazer à tona uma discussão sobre o protagonismo feminino, absolutamente fora das pautas do teatro contemporâneo daquela época. Em função das falas de uma mulher, então, tida como louca, internada em um sanatório, Williams permite que não só a relação entre os personagens seja discutida, mas, sobretudo, as questões históricas e as constantes reclamações de Zelda de que seu comportamento foi apenas uma resposta histriônica ao tratamento que teve do esposo, distante, soberano, que não lhe satisfazia sexualmente e a desconfiança sobre sua verdadeira orientação sexual. Williams extrapola do privado para o público.

Como um típico casamento do Sul dos Estados Unidos, Zelda revela que enfrentava uma série de desafios e restrições, embora afirme que existia um sentimento forte entre eles. A estrutura social e patriarcal estabelecida no Sul reforçava uma dinâmica de poder desigual, na qual as mulheres eram subjugadas e limitadas em seu papel dentro do matrimônio. Por isso, foi obrigada a negar suas subjetividades, anular suas vontades e desistir de sonhos pessoais.

Zelda: Nunca, em todos esses anos de convivência, você percebeu que eu tinha os olhos de um falcão, que é um pássaro tão predador na natureza quanto um marido que se apropria da sua vida como matéria para a sua escrita. Pobre Scott. Antes de propor casamento à beldade de Montgomery, você deveria ter estudado um pouco de ornitologia em Princeton (Williams, 1983, p.24-25).³⁰

A questão de gênero estava intrinsecamente ligada à estrutura econômica e social do Sul. As mulheres, via de regra, dependiam financeiramente de seus maridos e não tinham propriedade ou controle sobre seus próprios bens. Isso as deixava em uma posição de vulnerabilidade, dependendo do apoio e da vontade do marido para garantir sua subsistência.

Murphy: Scott, achamos que ela ficou assim porque –

Scott: Eu fui obrigado a desencorajar a tentativa dela de competir com o meu sucesso como escritor: fui precoce, eu assumo isso agora, tenho que sangrar por causa disso agora. Você já deu uma olhada nos escritos da Zelda?

Murphy: — Sim. Esse foi o talento dela. Ouvi dizer que você a fez prometer

³⁰ Zelda: Never in all those years of coexistence in time did you make the discovery that I have the eyes of a hawk which is a bird of nature as predatory as a husband who appropriates your life as material for his writing. Poor Scott. Before you offered marriage to the Montgomery belle, you should have studied a bit of ornithology at Princeton. (Tradução nossa)

não publicar *Esta valsa é minha*³¹ até que o seu *Suave é a noite*³² fosse lançado.

Scott: Sem apologia, sim, eu fiz isso. Eu não tinha que pagar pelo tratamento dela, o Vassar³³ da Scotty³⁴ e – eu paguei. Muito do material da Zelda era meu e ela o colocou em seu romance – um espelho bonito, mas embaçado, um espelho que não permite visualizar –

Murphy: Seu! [*Ele se afasta.*] Suponho que todos os escritores profissionais sejam autoprotetores antes de tudo – e talvez por último... [*Ele sai do palco.*] (Williams, 1983, p.17, grifos do autor).³⁵

Com isso, Zelda, como uma sulista branca e de família abastada, era pressionada a manter uma imagem de respeitabilidade e pureza, muitas vezes em detrimento de sua própria satisfação pessoal. Mas Zelda era uma rebelde, não se enquadrava nas normas.

No sul dos Estados Unidos, mulheres que desafiavam as expectativas impostas pela estrutura social eram constantemente estigmatizadas, consideradas loucas e sujeitas a internação em sanatórios. Essa prática refletia a intolerância da sociedade sulista em relação a comportamentos que questionavam o *status quo* e desafiavam os paradigmas estabelecidos. No caso de Zelda, Williams discute abertamente as muitas maneiras como a loucura foi percebida e mal interpretada (Porter, 2003), em como no sul dos Estados Unidos essa questão ainda era uma forma de reavivar os conceitos milenares sobre os maus humores da mulher, nos seguintes casos: traía o homem, questionava seu

³¹ Título original do romance escrito por Zelda, *Save Me the Waltz*, publicado em 1939. Escrito em um hospital psiquiátrico em apenas seis semanas é, ao mesmo tempo, um romance autobiográfico, um relato de época e um convite para penetrar num universo feminino, alegre e sensível, mas também carregado de desilusões.

³² Título original do romance de F. Scott Fitzgerald: *Tender Is the Night*. Foi o quarto e último romance completo de Fitzgerald, publicado em 1934.

³³ Referência ao *Vassar College*, uma instituição de ensino superior localizada em Poughkeepsie, Nova Iorque, nos Estados Unidos.

³⁴ Frances Scott “Scottie (ou Scotty)” Fitzgerald (1921-1986) foi uma escritora e jornalista, única filha do romancista F. Scott Fitzgerald e de Zelda Sayre Fitzgerald.

³⁵ Murphy: Scott, we feel she was driven to it because —
Scott: I had to discourage her attempt to compete with my success as a writer: precocious, I face that now, have to bleed for it now. Have you seen Zelda’s writing?
Murphy: — Yes. That was her talent. I hear you made her promise not to publish *Save Me the Waltz* till your *Tender Is the Night* had come out.
Scott: Without apology, yes, I did. Didn’t I have to pay for her treatment, for Scotty’s Vassar and — I did. So much of Zelda’s material was mine and she put it into her novel — a beautiful but cloudy, indistinct mirror of —
Murphy: Yours! [*He turns away.*] I suppose all professional writers are selfprotective first — and maybe last... [*He crosses offstage.*]. (Tradução nossa)

posicionamento perante o homem no casamento, apresentava algo melhor do que o homem era capaz de fazer, expunha seu desejo sexual, quebrava as convenções de gênero e posicionamento familiar, mostrava-se inteligente e, entre outras, não preservava a integridade e as aparências do casamento feliz, simplesmente para que o homem mantivesse seu *status* social e masculino estereotipado.

Zelda era um desafio ao esposo. Escreveu um romance considerado tão bom quanto o do marido, foi obrigada a deixar a dança para se casar, teve um romance com um aviador francês — tinha uma vida livre, que não se harmonizava com as diretrizes da sociedade tradicional sulista dos Estados Unidos. “Edouard e Zelda (com aparência de mais jovem) são visíveis, nus, exceto por quaisquer convenções de decência de palco que sejam necessárias” (Williams, 1983, p.55).³⁶

Em alguns casos, mulheres que desafiavam de maneira mais significativa os princípios sociais e patriarcais podiam enfrentar violência ou, até mesmo, assassinato (Little, 2015). Zelda teve seu fim questionado por Williams: estava trancada em um quarto com mais oito mulheres e, quando de um incerto incêndio — figurado na sarça flamejante da Bíblia no cenário o tempo todo —, morreu queimada com outras nove moças, as mais contestadoras da instituição. “Zelda: [...] Se houver nove montes de cinzas indistinguíveis no quarto trancado lá de cima, convença-os de alguma forma a jogar tudo ao vento, para que seja levado para o mar: essa é a purificação, me dê isso! Maldito seja você, inimigo, amor, *me – dê – isso!* [...]” (Williams, 1983, p.87, grifos do autor).³⁷

Aquelas que questionavam e se recusavam a se conformar aos papéis tradicionais eram frequentemente consideradas uma ameaça à ordem social estabelecida e poderiam enfrentar consequências drásticas. Essas práticas refletem as estruturas opressivas presentes na sociedade sulista, onde a expressão e a autonomia das mulheres eram fortemente restringidas.

³⁶ Edouard and Zelda (*in her younger guise*) are visible, nude except for whatever conventions of stage propriety may be in order. (Tradução nossa)

³⁷ Zelda: [...] If there should be nine mounds of indistinguishable ash at the barred door up there, persuade them somehow to scatter all to the wind to be blown out to sea: that's the purification, give me that! Goddamn you, enemy, love, *give – me – that!* [...]! (Tradução nossa)



Últimas considerações

Em *Clothes for a Summer Hotel*, Tennessee Williams emula elementos da *Pop Art* por meio de uma profusão de referências culturais. A obra pode ser destacada como uma peça que ultrapassa as convenções do teatro realista, desafiando as convenções predominantes do cenário teatral do início da década de 1980. Nessa composição, Williams asperge uma diversidade de alusões culturais, criando uma atmosfera de expressão simbólica e evocativa, que transcende a linearidade narrativa. "Williams não é óbvio" (Prosser, 2009, p. 169)³⁸.

Lançando mão de uma linguagem expressionista e pós-dramática, a peça explora a angústia existencial e alienação em uma sociedade permeada por rígidos protocolos de gênero. O autor desafia a primazia do diálogo e da narrativa textual, enfatizando a presença física dos atores, o espaço cênico e a interação com o público. Nesse contexto, *Clothes...* se estabelece como um marco na dramaturgia, representando uma abordagem teatral mais simbólica e subjetiva.

Williams não apenas oferece uma nova perspectiva sobre a condição humana na figuração da mulher perante a loucura, mas também incita reflexões críticas sobre a sociedade de consumo, os meios de comunicação e os desafios da contemporaneidade. *Clothes...* representa uma ruptura com o teatro convencional, posicionando-se como uma criação singular que ecoa o espírito iconoclasta e experimental da *Pop Art*, enquanto amplia as fronteiras do que o teatro pode alcançar no cenário cultural e intelectual.

A peça revela a presença de questões profundas e complexas relacionadas ao contexto histórico e social em que foi composta. Por meio dos diálogos entre Zelda e Scott, Tennessee Williams aborda a dinâmica desigual de gênero e o papel subordinado das mulheres no casamento e na sociedade sulista dos Estados Unidos.

A estrutura patriarcal dessa região é exposta, mostrando como as mulheres eram silenciadas, negligenciadas e preteridas em relação aos homens com o estigma de loucas. A peça também revela as restrições enfrentadas por Zelda em

³⁸ Williams is not obvious. (Tradução nossa).



seu casamento, em que suas subjetividades eram negadas, suas vontades anuladas e seus sonhos pessoais deixados de lado.

Pelas falas de Zelda, percebe-se que sua atitude rebelde e seu comportamento considerado *louco* foram, na verdade, uma resposta ao tratamento opressivo e negligente de Scott. Ela questiona a apropriação de sua vida e experiências por parte do marido, tal como expressa sua insatisfação com a falta de consideração e apoio emocional que recebeu.

A nomeação de uma normalidade é um expediente importante em *Clothes for a Summer Hotel*. A sociedade capitalista impõe padrões rígidos e normas sociais que restringem a expressão individual e marginalizam aqueles que não se encaixam nos moldes preestabelecidos. Ao desafiá-las com a personagem de Zelda, Williams expõe as contradições e opressões presentes na sociedade.

A loucura pode não ser uma fuga tão eficaz, já que força alguém a enxergar com mais clareza a inacreditabilidade da vida. *Clothes for a Summer Hotel* pode ser a declaração final de Tennessee Williams sobre a natureza da realidade. É uma visão aterrorizante, uma versão trágica. No entanto, como todas as versões trágicas, também está repleta de admiração e maravilha. É uma visão da vida como incrível (Prosser, 2009, p.186)³⁹.

Ao retratar Zelda como uma louca que tudo fala e tudo pode, inclusive, extrapolar realidade, tempo e espaço, Tennessee Williams desafia os estigmas e confronta as narrativas oficiais, oferecendo uma perspectiva alternativa e incômoda. Essa análise, portanto, demonstra a crítica de Williams à sociedade capitalista, questiona a nomeação de uma normalidade e evidencia os problemas e conflitos latentes da sociedade.

Ao contrário desses sinais visíveis e icônicos de deformação, o terceiro modo de desfiguração - a loucura - não deixa marcas visíveis no corpo, mas é evidente na fala e nas ações que não fazem sentido lógico dentro das convenções de significação realista. A loucura, portanto, funciona para perturbar a significação simbólica, pois palavras e ações são dissociadas de referentes estáveis. Esses modos de doença, atuando como meios de visão, produzem uma perturbação metateatral das funções de signos nas peças tardias, substituindo modos tradicionais de

³⁹ Madness may not be much of an escape since it forces one to see more clearly the incredibility of life. *Clothes for a Summer Hotel* may be Tennessee Williams' final statement on the nature of reality. It is a horrifying vision, a tragic version. But like all tragic versions, it is also full of awe and wonder. It is a vision of life as incredible. (Tradução nossa)

significação (realista) por uma estética baseada na perturbação, ou na desfiguração da significação, que questiona epistemologicamente não apenas *o que é* conhecido, mas *como é* conhecido, resultando em uma dramaturgia que abraça a negação e o vazio tanto no sujeito quanto na forma (Dorff, 1997, p.117-118, grifos da autora).⁴⁰

Linda Dorff (1997) aborda diferentes modos de desfiguração presentes nas *late plays* de Tennessee Williams. A pesquisadora destaca três modos específicos: deformação visível, deformação simbolizada pela intoxicação e, por fim, a loucura como uma forma de desfiguração. Neste caso, ela não deixa marcas visíveis no corpo, mas se manifesta na fala e nas ações dos personagens – Zelda –, que fogem à lógica das convenções realistas. A loucura da personagem, portanto, age como uma intrusão na significação simbólica, desconectando palavras e ações de referentes estáveis. Esses diferentes modos de desfiguração funcionam como meios de visão em *Clothes...*, resultando em uma perturbação metateatral das funções dos signos e substituindo as formas tradicionais de significação por uma estética que se baseia na perturbação e desfiguração da significação do tempo e das ações, questionando não apenas o que é conhecido, mas também como é conhecido. Isso culmina em uma dramaturgia que abraça a negação e o vazio, tanto em termos de conteúdo quanto de sua poética formal.

É possível dizer que peça expõe a luta das mulheres sulistas da época para encontrar sua voz e autonomia em uma sociedade dominada pelo patriarcado. Zelda representa não apenas a experiência individual, mas também as experiências coletivas de mulheres que enfrentavam restrições, discriminação e estigmatização por desafiar as normas de gênero impostas.

No final, a história trágica de Zelda, com sua morte em um incêndio, ressalta as consequências drásticas que as mulheres que se recusavam a se conformar aos papéis tradicionais poderiam enfrentar. A peça de Williams traz à tona uma discussão sobre a opressão de gênero e o desafio das mulheres em encontrar sua

⁴⁰ In contrast to these visible, iconic signs of deformation, the third mode of disfiguration—madness—leaves no visible marks on the body, but is evident in speech and actions which do not make logical sense within the conventions of realist signification. Madness, therefore, functions to disrupt symbolic signification as words and actions are detached from stable referents. These modes of disease, functioning as mediums of vision, produce a metatheatrical disruption of sign-functions in the late plays, replacing traditional modes of (realist) signification with an aesthetic based upon the disruption, or the disfiguration of signification, which epistemologically questions not only what is known, but how it is known, resulting in a dramaturgy which embraces negation and emptiness in both subject and form. (Tradução nossa)



identidade e liberdade dentro de uma sociedade patriarcal.

Referências

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

KAPLAN, David. Mr. Williams Is Advised to Stay Silent. In: KAPLAN, D. (Ed.). *Tenn at One Hundred: The Reputation of Tennessee Williams*. Est Brunswick: Hansen Publishing Group, 2011. p. 182-207.

KERR, Walter. The Stage: 'Clothes for a Summer Hotel': People Out of Books. In: *The New York Times*, 27 mar. 1980. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1980/03/27/archives/the-stage-clothes-for-a-summer-hotel-people-out-of-books.html>. Acesso: 05 jul. 2023.

KUHNS, David F. *German Expressionist Theatre – The actor and the stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LITTLE, Julianna. "Frailty, Thy Name Is Woman": Depictions of Female Madness. Masters (Fine Arts). Theatre Pedagogy. Virginia Commonwealth University. Richmond, 2015. Disponível em:

<https://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4744&context=etd> Acesso: 06 Jul. 2023

LITTLE, Stuart W. *Off-Broadway: The Prophetic Theater*. New York: Coward, McCann & Geoghegan, INC, 1972.

PLAYBILL. *Clothes for a Summer Hotel*. Disponível em: <https://playbill.com/personlistpage/person-list?production=00000150-aea2-d936-a7fd-eef6ec5e0002&type=cp#cc>. Acesso: 6 out. 2023.

PORTER, Roy. *Madness: A Brief Story*. Oxford: Oxford University Press, 2003. 256 p.

PONTE, Durant da. Tennessee Williams' Gallery of Feminine Characters. In: MARTIN, Robert A. *Critical Essays on Tennessee Williams*. New York: G. K. Hall & Co, 1997.

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

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



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

TOLEDO, L. M. Arnaut de. *Aimez-Vous Ionesco? e The Traveling Companion: A Dramaturgia Pop Art de Tennessee Williams*. *fólio - Revista de Letras*, [S. l.], v. 14, n. 1, 2022. DOI: 10.22481/folio.v14i1.10962. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/10962>. Acesso em: 5 out. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: New Directions, 2004. E-book.

WILLIAMS, Tennessee. *Camino Real*. New York: New Directions, 2008. E-book.

WILLIAMS, Tennessee. *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play*. New York: Dramatists Play Service, 1981.

WILLIAMS, Tennessee. *Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play*. New York: New Directions, 1983.

WILLIAMS, Tennessee. *Tennessee Williams – New Selected Essays: Where I Live*. John S. Bak (Ed.). New York: New Directions, 2009.

Recebido em: 01/08/2023

Aprovado em: 07/11/2023