



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Leina Brasil Quadros

O protagonismo dos imperfeitos: força motriz do teatro de Nelson

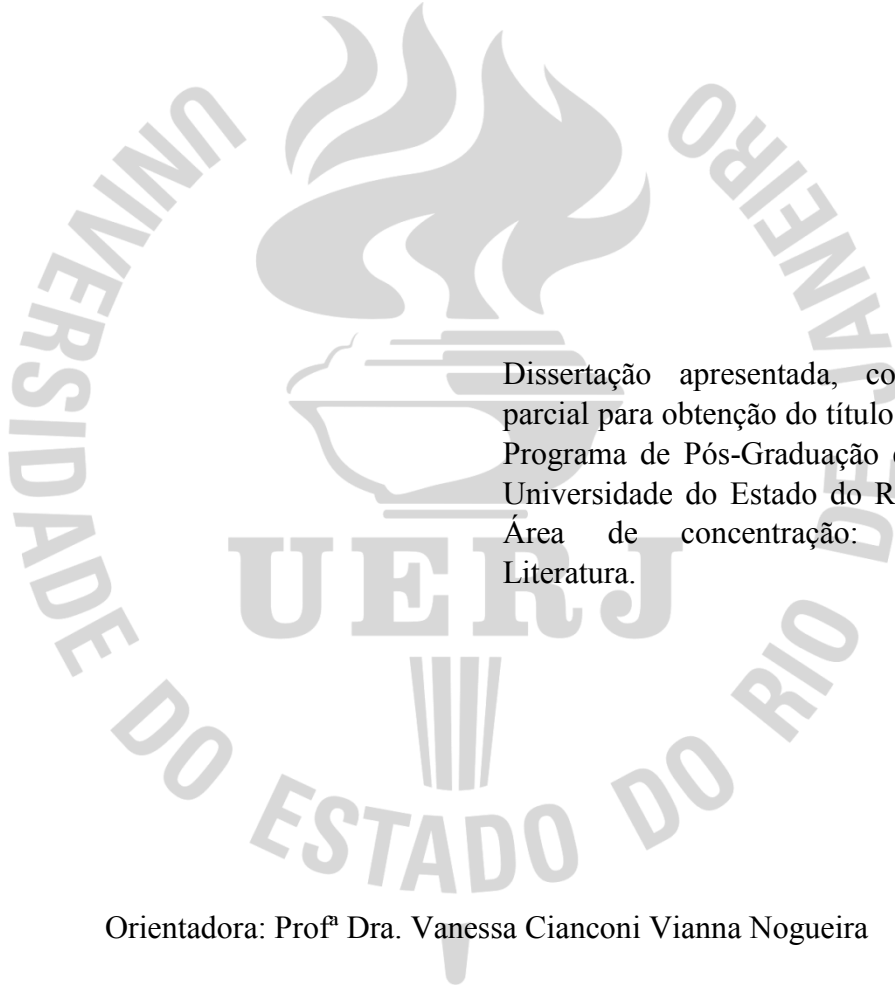
Rodrigues e Tennessee Williams

Rio de Janeiro

2022

Leina Brasil Quadros

**O protagonismo dos imperfeitos: força motriz do teatro de Nelson Rodrigues e
Tennessee Williams**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª Dra. Vanessa Cianconi Vianna Nogueira

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

Q1

Quadros, Leina Brasil.

O protagonismo dos imperfeitos: força motriz do teatro de Nelson Rodrigues e Tennessee Williams / Leina Brasil Quadros. – 2022.
115 f.

Orientadora: Vanessa Cianconi Vianna Nogueira.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Williams, Tennessee, 1911-1983 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Teatro (Literatura) – Técnica - Teses. 4. Tragédia – Teses. 5. Pecado – Teses. 6. Sexo na literatura – Teses. I. Nogueira, Vanessa Cianconi Vianna. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-2

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Leina Brasil Quadros

**O protagonismo dos imperfeitos: força motriz do teatro de Nelson Rodrigues e
Tennessee Williams**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 29 de julho de 2022.

Banca Examinadora:

Profª Dra. Vanessa Cianconi Vianna Nogueira (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. André Luiz Dias Lima
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação a todos que me apoiaram durante esses anos desafiadores: família, amigos, professores, e, em especial, minha mãe, que sempre esteve presente.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Dailva, que transmitiu os princípios que me permitiram ser quem eu sou hoje, e me ama incondicionalmente.

À minha família, em especial às minhas irmãs, Enila e Aline, que desde cedo incentivaram minha mente curiosa, estimularam meu desenvolvimento, e compreenderam as minhas ausências depois que saí do ninho.

Aos meus sobrinhos, Flávia e Bruno, por renovarem minha esperança de uma geração com mais consciência e empatia.

Ao meu companheiro, meu amor, Fernando Henrique, que me ajuda a lembrar que a vida não é feita apenas de obrigações, e que os momentos de qualidade recarregam as energias.

Aos meus cunhados, Tarcisio e Anderson, pelo apoio e pela torcida.

À Teka e ao Kakashi, nossos felinos, que são o melhor remédio para o meu humor.

À professora Vanessa, minha orientadora, que tanto me aconselhou quanto me deu espaço para seguir a minha intuição e fazer o trabalho que eu queria fazer há muito tempo.

Aos professores da banca avaliadora, Victor e André, pelas recomendações e disponibilidade para compartilhar comigo um pouco de seu extenso conhecimento, para que eu pudesse desenvolver e organizar melhor esta pesquisa.

Aos meus amigos, que tem acreditado em mim às vezes mais do que eu mesma. É impossível nomear a todos que contribuíram para a realização desse sonho, aos quais serei eternamente grata.

Posso resistir a tudo, menos às tentações.

Oscar Wilde

RESUMO

QUADROS, Leina Brasil. *O protagonismo dos imperfeitos: força motriz do teatro de Nelson Rodrigues e Tennessee Williams*. 2022. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O estudo a seguir tem como objetivo explorar os pontos de convergência entre as dramaturgias de Nelson Rodrigues e Tennessee Williams, a partir da análise de quatro peças selecionadas, pelas quais são exemplificadas quatro marcas principais: o protagonismo dos imperfeitos, as temáticas recorrentes – sexo e o lado feio da humanidade, o uso de símbolos, e os elementos autobiográficos presentes nas obras. A argumentação de cada capítulo dialoga com pesquisadores escolhidos de acordo com o aspecto abordado, entre eles Renata Pallottini, Sábato Magaldi, Terry Eagleton, Raymond Williams, Paul Ricoeur, Henry Beasley, Petra Souto, Stella Adler, John Lahr, Ruy Castro. O resultado apresenta as falhas críticas dos personagens desses autores, dentro do escopo da moderna tragédia privada; compara as formas com que os mesmos temas aparecem nas obras de cada autor, e casos em que se repetem; identifica e interpreta as simbologias encontradas e confirma a forte influência do cristianismo; e por fim assinala os aspectos das vidas desses escritores que emergem das suas obras.

Palavras-chave: Dramaturgia. Nelson Rodrigues. Tennessee Williams. Tragédia. Pecado.

ABSTRACT

QUADROS, Leina Brasil. *The protagonism of the imperfect: the driving force behind Nelson Rodrigues's and Tennessee Williams's drama*. 2022. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The following study aims to explore points of convergence between the dramaturgy of Nelson Rodrigues and Tennessee Williams, based on the analysis of four selected plays, through which four main marks are exemplified: the imperfect characters as protagonists, the recurring themes - sex and the ugly side of humanity, the use of symbols, and the autobiographical elements present in their works. The arguments of each chapter dialogue with researchers chosen according to the aspect addressed, among them Renata Pallottini, Sábato Magaldi, Terry Eagleton, Raymond Williams, Paul Ricoeur, Henry Beasley, Petra Souto, Stella Adler, John Lahr, Ruy Castro. The outcome presents the critical flaws of their characters, within the scope of modern private tragedy; compares the ways how the same themes appear in the works of each author, and cases in which they are repeated; identifies and interprets the symbologies found and confirms the strong influence of Christianity; and finally, it points out the aspects of the lives of these writers that emerge from their works.

Keywords: Dramaturgy. Nelson Rodrigues. Tennessee Williams. Tragedy. Sin.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O PROTAGONISMO DOS IMPERFEITOS	12
1.1	A consagração dos personagens não heroicos	12
1.2	Análise de Personagens: O Zoológico de Vidro / Os Sete Gatinhos	16
1.3	Análise de Personagens: Um Bonde chamado Desejo / A Serpente	23
1.4	A natureza dos imperfeitos	30
2	O CONFLITO PRIMORDIAL E OS TEMAS ADJACENTES	38
2.1	Sexo, vida e morte	38
2.2	A face feia da humanidade	44
2.2.1	<u>O poder corruptor do dinheiro e preconceitos de classe</u>	45
2.2.2	<u>Decadência e egoísmo</u>	47
2.2.3	<u>O declínio moral e a metáfora do apodrecimento</u>	48
2.2.4	<u>A Insanidade e o Grotesco</u>	50
2.2.5	<u>A Violência</u>	51
3	RELIGIOSIDADE E SIMBOLOGIAS IMPREGNADAS NAS PEÇAS	53
3.1	Os símbolos e referências cristãs	53
3.2	Outras referências simbólicas e/ou mitológicas	63
3.3	O deslocamento do sagrado	74
4	EM CARNE VIVA: DA PELE PARA O PALCO	81
4.1	O desencantamento com o mundo	81
4.1.1	<u>Tom, Blanche, e as máscaras de Tennessee Williams</u>	82
4.1.2	<u>As muitas tragédias do único Nelson Rodrigues</u>	90
4.2	O escancaramento das tensões sociais	97
	CONCLUSÃO	108
	REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

O século XX testemunhou o surgimento de duas vozes eloquentes da dramaturgia mundial - uma no Mississippi, Estados Unidos; outra em Pernambuco, no Brasil. Essas duas vozes causariam um grande impacto em seus respectivos países, provocando as reações mais diversas, do escândalo à admiração, com suas obras recheadas de tensão e tragicidade. *Tennessee Williams* (1911-1983) e *Nelson Rodrigues* (1912-1980) não deixariam seu tempo e seus berços passarem impunes.

O norte-americano ganhou notoriedade a partir da estreia de *The Glass Menagerie* (*O Zoológico de Vidro*, 1944), e estabeleceu seu nome com várias outras peças como *A Streetcar named Desire* (*Um Bonde chamado Desejo*, 1947), *Cat on a Hot Tin Roof* (*Gata em Teto de Zinco Quente*, 1955) e *Sweet Bird of Youth* (*Doce Pássaro da Juventude*, 1959).

O brasileiro, por sua vez, obteve atenção a partir de *Vestido de Noiva* (1943), uma das suas peças psicológicas. Ele consolidaria seu nome com peças como *Anjo Negro* (1948), porém sua marca seria mais contundente naquelas chamadas de “tragédias cariocas”, como *A Falecida* (1953), *Os Sete Gatinhos* (1958) e *O Beijo no Asfalto* (1959).

A intenção deste estudo é trazer luz para os pontos de convergência nas narrativas de algumas peças selecionadas desses dramaturgos, buscando compreender como conseguiram construir obras muito particulares, ao mesmo tempo em que evocam referências e emoções capazes de nos fazer associá-los, apesar de partirem de realidades e contextos distintos. Acreditamos que existe uma lacuna sobre os traços em comum entre esses dois autores que apenas os estudos comparatistas podem preencher adequadamente.

Por meio da leitura de várias obras desses autores, é possível notar algumas similaridades: a inescapabilidade do destino trágico do homem moderno, o desnudar do lado sombrio e selvagem da humanidade, o desejo culpado, a sensação de que o mundo deu errado - uma desesperança naturalizada. Pode-se dizer que um olhar cru e desiludido sobre a vida e sobre os homens.

Numa perspectiva dos métodos de Literatura Comparada, nossa pesquisa pretende fazer uma abordagem em quatro capítulos, tendo sempre como fio condutor quatro peças selecionadas, embora outras peças possam ser citadas com o objetivo de reforçar alguma argumentação. As análises se aprofundarão em *O Zoológico de Vidro*, *Um Bonde chamado Desejo*, *Os Sete Gatinhos* e *A Serpente*. Todas possuem um caráter trágico (no sentido das modernas *tragédias privadas*, como são chamadas por Raymond Williams).

Nos importa saber como elas funcionam em termos de estrutura e como dialogam na esfera do significado, num movimento que ultrapassa fronteiras. Interessa-nos detalhar as similaridades e descobrir como se constrói a “marca autoral”, ou a “marca própria” desses dramaturgos.

Justificamos a escolha das quatro peças pelos seguintes motivos:

- a) Analisar paralelamente dois pares de peças com enredos similares, contrapondo os autores, demonstrando assim as semelhanças de estrutura e de personagens - *O Zoológico de Vidro* e *Os Sete Gatinhos* estão situadas no plano familiar de uma classe trabalhadora sem horizontes, sendo que as duas apresentam a ideia da salvação pelo casamento, das privações e dos egoísmos contrapostos nos personagens; *Um Bonde chamado Desejo* e *A Serpente* colocam a solidariedade entre irmãs como gatilhos para conflitos matrimônias, tensão sexual entre cunhados, traições, desgraças e infelicidade;
- b) Para melhor exemplificar as temáticas recorrentes, é necessário utilizar mais de uma obra, sendo que neste tipo de comparação as similaridades de temas podem não estar necessariamente vinculadas às similaridades dos enredos, ou seja, pode haver um tema comum a todas elas ou a duas que não possuem a trama principal parecida;
- c) Entendemos que o aspecto da religiosidade perpassa todas as peças, cada uma à sua maneira, e que o uso de símbolos é comum aos dois dramaturgos, sugerindo mais uma marca autoral associativa;
- d) Para melhor evidenciar como elementos biográficos aparecem na ficção desses dramaturgos, bem como eles registram as sociedades em que vivem e algumas transformações e eventos que impactaram o mundo, faz-se necessário utilizar mais de uma obra de cada um.

Feitas essas considerações, no primeiro capítulo trataremos do processo de construção de personagens na dramaturgia, e em particular no gênero trágico, e estabeleceremos paralelos entre os pares de peças baseados nas suas estruturas, nas funções dos personagens e nas falhas críticas das quais os autores os investiram, confirmados pela análise textual. Esse capítulo se dedica a *quem fala*.

O segundo capítulo se concentra na presença recorrente da tríade sexo-vida-morte que veio a ser uma das maiores características das dramaturgias dos dois autores, além dos temas

semelhantes focados na imperfeição dos seres humanos. É um capítulo dedicado a *sobre o que se fala*.

O terceiro abordará as referências de ordem espiritual e mitológica que perpassam várias obras dos dois autores, também demonstradas por análise textual de suas peças. Entendemos que seja essencial esmiuçar a carga simbólica da qual lançam mão, para ir mais longe na sua riqueza de significado. Nesse capítulo o foco é *como se fala*.

Por fim, no quarto capítulo, um estudo das biografias auxilia na compreensão do desencantamento desses dramaturgos com o mundo, do cinismo com que abordam a hipocrisia da sociedade e da defesa à individualidade que também marcam seus corpus artísticos.

Esperamos demonstrar na conclusão que Tennessee Williams e Nelson Rodrigues são dois expoentes de uma mesma linhagem dramática, com mais afinidades do que eventualmente se supõe. Uma linhagem do teatro trágico moderno, com protagonismo de heróis imperfeitos, que expõe as falhas críticas dos seres humanos, ao mesmo tempo que enxerga neles, em suas vulnerabilidades, algo de maior, até sagrado.

1 O PROTAGONISMO DOS IMPERFEITOS

1.1. A consagração dos personagens não heroicos

Ao contrário dos escritores que, mesmo quando narrando tragédias, buscam imbuir seus protagonistas de um caráter heroico, uma análise geral das obras de Williams e de Rodrigues demonstra uma preferência, se não uma obsessão, pelos imperfeitos. Seus protagonistas não são exemplares, espíritos distintos ou nobres que acabam por um deslize enredados nas teias do infortúnio, vítimas puras de um destino sádico. São falhos, errantes, frívolos; por vezes flertam com a loucura, e/ou cultivam algum pecado capital (o traço pecador merecerá maior desdobramento em outro capítulo). E toda a sua imperfeição faz com que seus personagens se aproximem mais da nossa humanidade concreta.

Buscaremos ilustrar essa marca autoral – a predileção pelos personagens imperfeitos – por meio da identificação das falhas críticas dos personagens de algumas peças selecionadas. Antes, porém, de detalharmos os tipos de personagens encontrados nas peças de Williams e Rodrigues, cabe abordar o processo da criação de personagens, em específico no caso dos personagens teatrais. Como já dizia Anatol Rosenfeld, sobre a importância dos personagens, em *A Personagem de Ficção*:

... no teatro a personagem não só constitui a ficção mas “funda”, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal). Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. *O palco não pode permanecer “vazio”*. (ROSENFELD, 2014, p. 31, grifo nosso)

Rosenfeld acrescenta que, na obra de arte literária ficcional – e compreendemos que também na teatral, lugar mais natural da ficção – os personagens se movem num denso tecido de valores (intelectuais, religiosos, de classe, morais), no qual se debatem diante das colisões entre esses elementos. Nessas situações-limite “se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos.” (ROSENFELD, 2014, p. 45)

No mesmo livro, Décio de Almeida Prado contribui com a reflexão de como delineiam-se esses seres ficcionais: “Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: *o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito.*” (PRADO, 2014, p. 88, grifo nosso)

Mas é Renata Pallottini que, em *Dramaturgia, Construção do Personagem*, aprofunda a análise sobre o que são e como se formam os personagens no teatro. Logo no segundo capítulo ela diz o seguinte:

Ora, quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é o personagem. O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator. (PALLOTTINI, 1989, p. 11)

O personagem é uma pessoa imaginária, um esquema de ser humano, que apesar de fictício precisa ter coerência, é alguém que poderia ter sido se o determinado universo para o qual foi concebido existisse (quer dizer, possível/crível dentro da lógica interna da fábula, que cria um pacto com o espectador, por meio de um código compartilhado).

Um personagem, assim como uma pessoa, se estabelece também na alteridade, ou seja, no confronto com outro personagem que é diferente dele. Um personagem terá um papel a cumprir dentro da trama – um objetivo, uma vontade – que tem consequências naquela engrenagem.

Pallottini remonta a Aristóteles e sua *Poética*, fonte primordial de tudo que entendemos como teoria dramática. Dele proveem os conceitos básicos para a construção de personagens, *ethos* (caráter) e *diánoia* (pensamento ou discurso). E aponta um aspecto importante:

Uma vez que o personagem seja posto em tal e tal situação, e que seu caráter, seu *ethos*, pela *diánoia*, seja explicitado, toma-se *necessário* que tais e tais coisas lhe aconteçam. É, parece-nos, um conceito de pura lógica, se é que de lógica pura se pode falar em relação a seres humanos. Claro está que as consequências de uma ação, dentro do universo da obra teatral, são opção do artista. Se não fosse assim, não haveria nunca qualquer surpresa numa peça teatral, e sabemos que a surpresa existe. O fato é que, no universo organizado do pensamento grego da época dos grandes trágicos, a surpresa não era elemento essencial do teatro, até porque os mitos já eram conhecidos. Portanto, postas as premissas, a conclusão seria, logicamente, aquela que aparece. (PALLOTTINI, 1989, p. 20)

Nas tragédias clássicas, a ação do personagem conduzia a um desfecho que era o necessário/previsível de acordo com o mito conhecido. Mas considerando que os poetas têm a prerrogativa de determinar as consequências dentro de uma obra teatral, eles podem nos surpreender, rompendo com as convenções.

Pallottini destaca também o personagem sob o ponto de vista do filósofo alemão Hegel, e sua ideia de que o gênero dramático seria o ápice da poesia, por entrelaçar a objetividade da narrativa (épico) com a subjetividade das motivações (lírico), sendo constituído por uma *pessoa moral em ação*:

Ora, é essa *pessoa moral em ação*, em última análise, o personagem para Hegel; *em ação* porque dinâmico, porque fazendo que se cumpram, no drama, sua vontade livre, sua escolha, suas opções, seus sentimentos e suas paixões; *pessoa moral* que é o ser humano em sua plenitude, em seu relacionamento com os outros homens e com o mundo, com suas crenças, convicções, ética, princípios, mas também falhas e dúvidas. (PALLOTTINI, 1989, p. 27)

É relevante ao nosso tema de estudo a visão que Hegel tinha sobre o trágico:

Segundo ele, são bons personagens de tragédia aqueles seres que são movidos pelas forças mais legítimas e verdadeiras dentre as que movem a vontade humana: os afetos familiares, o amor conjugal, a piedade filial; ainda, o patriotismo, a autoridade do chefe de Estado, o mais alto sentimento religioso. (PALLOTTINI, 1989, p. 28-29)

De onde podemos apreender que Hegel entende o trágico como destino exclusivo de heróis, caracteres exemplares no sentido de integridade, nobreza e grandeza. Contestaremos essa ideia, mas é válido registrar como, durante muito tempo, o gênero esteve associado ao modelo heroico tradicional. Para o filósofo, a figura do príncipe era a que melhor encarnava esse ideal, aquele que estava acima dos demais.

O protagonista trágico, no senso hegeliano, detém liberdade interna, e isso significa ter independência para decidir conforme seus sentimentos e aceitar o que vier a partir de sua atitude, inclusive às vezes punindo a si próprio, pois seu caráter é o mais elevado e justo.

Convém assinalarmos essas distinções, por exemplo, que na tragédia clássica os personagens tinham motivações mais profundas, conectadas a um plano divino maior, uma espécie de chamado moral e espiritual. O protagonista clássico não tinha muito espaço para conflitos internos, pois seguia os desígnios, carregava o peso de estar naquela posição definida pelos deuses. Eurípedes já estaria na transição entre a tragédia antiga e o drama moderno. No teatro moderno, mesmo na época de Hegel, existe uma ênfase no individual, na *paixão pessoal*. Entra em cena uma maior psicologização do personagem.

Para falar sobre o personagem como sujeito ou objeto da ação, Pallottini remonta novamente à Aristóteles, aos conceitos de potência (*dynamis*) – a capacidade de vir a ser, e de ato (*energeia*), quando a potência é realizada. A mudança, ou movimento, é o percurso que atualiza uma potência, o que transforma uma virtualidade numa concretização daquele potencial, o que o desperta. E dá o seguinte exemplo:

Um homem que está calmo e tranquilo pode enfurecer-se, encolerizar-se, matar. Ocorrerá, então, no seu estado de ânimo, uma mudança. Ele tinha em si, potencialmente, a cólera. Era um homem capaz de encolerizar-se e matar. Advindas as condições favoráveis, a potência passa a ato, e ele se encoleriza e mata. (PALLOTTINI, 1989, p. 39)

Um *personagem-sujeito* tem maior liberdade pessoal, já o *personagem-objeto* segue uma trajetória mais determinada por forças externas. Assim, um protagonista trágico clássico pode ser entendido como preponderantemente um personagem-objeto, pois seu destino estava pré-determinado. No entanto é importante ressaltar que não há pureza, um personagem nunca é apenas personagem-objeto ou apenas personagem-sujeito, o que prevalece dependerá do enredo da peça.

O conjunto de características de um personagem precisa ser harmônico, no sentido de ser percebido como coerente pela plateia. A primeira forma de conhecer um personagem é pela aparência, o contato visual estabelecido entre espectador e aquele que está no palco, o que é fisicamente apreensível. A aparência pode fornecer pistas ou mesmo informações valiosas sobre um personagem. Em Nelson Rodrigues podemos lembrar de Boca de Ouro, com seus dentes que reluzem; e Bibelot, sempre vestido com terno branco. Em Tennessee Williams temos Laura, com uma perna que não funciona bem; e Alvaro Mangiacavallo com uma rosa tatuada no peito. São elementos físicos que carregam significados.

O nome também é um elemento de caracterização do personagem, pode trazer nele toda uma carga simbólica. A posição social do personagem é outro elemento de caracterização – sua profissão, crenças, quem ele é na família e se participa de algum grupo. Por fim, temos o elemento psicológico – o modo de ser, a personalidade, o como ele reage. Todo personagem é uma teia de elementos que se cruzam.

No texto teatral, as *rubricas* – indicações extradiálogo - são uma ferramenta à disposição do autor tanto para caracterizar o personagem, quanto para nortear a encenação. Contudo, “*é na ação da peça, seja no diálogo como nas atitudes tomadas, tudo isso fruto de opções, paixões, vontades, colisões, que se mostrará com melhores recursos o caráter do personagem*” (PALLOTTINI, 1989, p. 71, grifo nosso).

Há dramaturgos que se debruçam mais sobre o que os personagens fazem, independentemente de seus conflitos internos, como Brecht. Outros, criam apenas um esquema de personagem muito sintético, arquetípico, é o caso dos *expressionistas*. Seus diálogos são curtos, às vezes irrealistas, tudo é reduzido a abstrações. Contradizem o realismo e a lógica, desviando para o campo da loucura ou do absurdo.

Um comentário da autora que capta a atenção é que, por volta de 1920, “o expressionismo [...], tinha se transformado numa descrição da *paixão* de certos personagens, personagens que tinham uma vitória espiritual frente à incompreensão da sociedade preconceituosa e rígida, mas que se destruíam materialmente.” (PALLOTTINI, 1989, p. 92)

Essa introdução aos elementos de construção de personagens teatrais, bem como aos personagens trágicos, às distinções entre tragédia clássica e tragédia moderna, e a uma das facetas do teatro expressionista, serão essenciais para o estudo que ora apresentamos.

Partimos da premissa de que é possível verificar, na dramaturgia de Nelson Rodrigues e Tennessee Williams, a veia trágica e a recorrência de algumas categorias de personagens: os decadentes, os arrivistas, os cobiçosos, os “quebrados”, os oportunistas, os vaidosos, egocêntricos, os prostituídos, os adúlteros, os incestuosos... por fim, os infelizes. Talvez a categoria geral na qual melhor se enquadram os personagens desses autores. Também em várias peças há em comum o tipo de personagem que decai menos por uma questão de caráter do que por um motivo maior - são os sacrificados.

Para análise mais detalhada, selecionamos quatro peças (duas de cada dramaturgo, com temáticas similares), para comparação e crítica dos personagens principais, fazendo paralelos entre aqueles que desempenham papéis/funções semelhantes na estrutura de cada peça. São elas:

- a) *O Zoológico de Vidro / Os Sete Gatinhos*;
- b) *Um Bonde chamado Desejo / A Serpente*.

A partir dos elementos de caracterização propostos por Décio de Almeida Prado e Renata Pallottini, iremos extrair dos textos das peças os traços dos personagens analisados que nos permitem definir sua falha crítica primordial – a qual categoria de imperfeito eles pertencem, sob o nosso ponto de vista. Essa categorização não visa reduzir a complexidade dos personagens, que não se resumem a essa falha identificada, mas a demonstrar como a dramaturgia dos autores é construída em torno dessas imperfeições.

1.2. Análise de Personagens: O Zoológico de Vidro / Os Sete Gatinhos

Ambas as peças se desenvolvem em torno da ideia do casamento de uma filha como garantia de conforto familiar. Em ambas as histórias as personagens definidas como instrumentos de ascensão social são investidas pelas famílias com uma aura quase santa. Mas existem singularidades a observar, a exemplo das motivações dos pais.

Para início da análise, partiremos das funções desempenhadas por cada personagem. A função (o que cada personagem desempenha no enredo visando o funcionamento da estrutura e da ação dramática) não deve ser confundida com a categoria em que iremos enquadrá-los de acordo com a falha crítica.

Sobre as funções, temos o seguinte:

Líder familiar - Amanda (O Zoológico de Vidro) e “Seu” Noronha (Os Sete Gatinhos);

Meio de salvação familiar em potencial - Laura (O Zoológico de Vidro) e Silene (Os Sete Gatinhos);

Provedor(a) / Sacrificado(a) - Tom (O Zoológico de Vidro) e Aurora (Os Sete Gatinhos);

O salvador em potencial - Jim (O Zoológico de Vidro) e Bibelot (Os Sete Gatinhos).

Primeiro examinaremos os personagens que exercem a *função de líder familiar*. Em *O Zoológico de Vidro* quem tenta articular o compromisso matrimonial é a mãe, uma remanescente das “Belles” do Sul profundo norte-americano. Décio de Almeida Prado diz que uma das maneiras de conhecer os personagens é *pelo que revelam sobre si mesmos*. E Amanda fala sobre seu passado:

AMANDA — ... É que no Sul tínhamos muitos criados. Mas tudo isso acabou, acabou, acabou. Qualquer vestígio de uma maneira agradável de se viver! Acabou completamente! Eu não estava preparada para o que o futuro me reservou. Todos os meus pretendentes eram filhos de fazendeiros, então eu tinha certeza de que me casaria com um deles e que criaria minha família numa grande propriedade cheia de empregados. Diziam antigamente: quando um homem pede sua mão, a moça deve aceitar. Mas, para contrariar esse velho ditado, eu não me casei com nenhum fazendeiro! Casei-me com um homem que trabalhava na companhia telefônica! (WILLIAMS, 2014, p. 99)

A matriarca se enquadra na *categoria dos decadentes*, pois a sua motivação maior é recuperar parte do prestígio que um dia teve.

Em *Os Sete Gatinhos*, quem pretende negociar a pureza da filha é “Seu” Noronha, um homem que, ao contrário de Amanda, não teve uma origem privilegiada, que detesta o próprio

trabalho¹, que em casa é autoritário (inferimos que para compensar suas frustrações externas) e deposita na caçula a única possibilidade de se livrar do estigma de pequenez e pobreza que o envergonha. *Neste caso, ele poderia ser enquadrado como um arrivista.*

Observemos o que diz “Seu” Noronha, quando Dr. Portela lhe dá as más notícias:

“SEU” NORONHA — Ou você humilhou minha filha, porque descobriu que eu sou contínuo? (com um riso soluçante) Quando eu matriculei Silene, me apresentei como funcionário da Câmara, mas sou contínuo! (baixo, cara a cara) Agora me chama de contínuo, anda, me chama de contínuo!

DR. PORTELA — Por quê?

“SEU” NORONHA — Eu quero! (RODRIGUES, 2017, p. 212)

E o que diz Dr. Portela, a respeito de “Seu” Noronha, no final do Primeiro Quadro do Segundo Ato, se sentindo “triunfante” ao sair, como descreve a rubrica da cena:

DR. PORTELA — E outra coisa, “Seu” Noronha. De fato, o senhor tinha me dito, quando matriculou sua filha, que era funcionário da Câmara, se não me engano da Secretaria. Mas na semana passada estive lá e qual não foi a minha surpresa ao vê-lo, no seu uniforme próprio, servindo cafezinho aos deputados! O senhor não me viu e eu achei muita graça, até. Afinal contínuo, hem, meu caro Noronha? (RODRIGUES, 2017, p. 203-204)

Sigamos para as personagens que desempenham nas peças o *papel de potenciais meios de salvação*. É importante notar que, embora na visão de seus parentes elas sejam colocadas numa espécie de pedestal, estão longe de serem perfeitas. Laura é doce, mas possui uma personalidade por demais introspectiva, como que incapaz de lidar com a aspereza do mundo real. Além disso, tem um problema na perna que, apesar de Amanda optar por ignorar, como se não fosse real, afeta a autoestima e segurança de Laura.

Silene, apesar de jovem e bonita, e para quem a família procurou prover uma melhor educação, não escapa à sombra de degeneração que encobre os seus. A violência da natureza de Silene é revelada ao matar a gata prenha, mas mesmo antes, sabendo das esperanças que reservavam para sua virgindade, arruma um amante casado sem nenhum vestígio de culpa por arruinar as expectativas que colocavam sobre ela. De formas opostas, *ambas as personagens estão na categoria dos quebrados*.

¹ Cabe aqui notar que a profissão de contínuo, no Brasil, era um tipo de atividade associada a subserviência e humilhações – mais adiante veremos que em mais de uma peça Nelson Rodrigues usa tal profissão para retratar o preconceito entre classes.

Lembrando ainda de Décio de Almeida Prado, podemos extrair algumas passagens dos textos que iluminam quem são Laura e Silene, pelo que os *outros dizem a seu respeito*. No caso de Laura, o que a instrutora de datilografia revelou sobre ela para Amanda:

AMANDA — ... E ela disse, “Não, agora estou me lembrando perfeitamente. As mãos dela tremiam tanto que ela não conseguia acertar as teclas! A primeira vez que fizemos um teste de velocidade, ela entrou em pânico; passou mal do estômago e teve que ser praticamente carregada até o banheiro! Depois daquela manhã ela nunca mais apareceu.” (WILLIAMS, 2014, p. 42)

Ao contar sobre o motivo da expulsão de Silene da escola, o Dr. Portela diz para “Seu” Noronha que ela “Tem modos, sentimentos, ideias de menina e matou! Aquela infantilidade toda é uma aparência, “Seu” Noronha, é uma aparência!” (RODRIGUES, 2017, p. 198) e ainda “A agressividade de sua filha é uma doença. Não pode conviver com as outras. Sinto, mas sua filha não pode voltar.” (RODRIGUES, 2017, p. 200)

Já Aurora diz o seguinte sobre a natureza familiar, porém ao tentar desvincular a caçula da mesma tendência, acaba salientando o traço comum das irmãs:

AURORA — Daí é que esse é o pior cachorro! (para as outras) *Eu sei, perfeitamente, que aconteceu a mesma coisa com a gente. Mas é que nós somos galinhas, sempre fomos galinhas, está no sangue.* Eu me lembro que eu, por exemplo eu — com 8 anos, mas chega... Com Maninha é que isso não podia acontecer, nunca! (cobre o rosto com uma das mãos e soluça) (RODRIGUES, 2017, p. 219, grifo nosso)

Tom, filho de Amanda, e Aurora, uma das filhas de “Seu” Noronha, são *aqueles que se sacrificam* para manter a família enquanto os tão aguardados casamentos não acontecem, são os garantidores de alguma estabilidade. Ele trabalha como vendedor num mercado, enquanto ela não apenas trabalha numa autarquia, como também se prostitui para ajudar a prover o necessário principalmente para a irmã mais nova. Enquanto Tom é mais refratário a ocupar essa *função provedora* (que seria do pai ausente), Aurora é mais resignada. Mas é importante ressaltar que ao final esses personagens irão se rebelar contra esse destino de sacrifício, e largar à própria sorte aqueles por quem se sacrificavam (Tom deixa Laura para trás, Aurora impede que Silene se case e que o filho que espera tenha um pai).

Durante uma discussão, Tom deixa clara sua amargura e ressentimento com o compromisso do sustento ao dizer para a mãe “Sua casa, sua casa! Quem é que paga o aluguel? Quem é que leva uma vida de escravo para -” (WILLIAMS, 2014, p. 51) e ainda:

TOM — ... Por sessenta e cinco dólares por mês eu vou e abro mão para *sempre* de tudo que sonhei fazer e ser. E você diz que eu sou egoísta, que eu só penso em *mim*. Pois escute uma coisa, mãe, se eu só pensasse em mim, eu já teria feito o que ele fez – IDO EMBORA! (*Ele aponta para a fotografia do pai na parede.*) (WILLIAMS, 2014, p. 53)

Tom narra a história à distância, de onde sabemos que ele vai terminar por abandonar a família, reproduzindo a atitude do pai. Antes mesmo do desenrolar da história entre Laura e Jim ele já havia se comprometido com a marinha mercante. Sua opção por ir embora, inclusive deixando a conta de luz sem pagar, o enquadra como prioritariamente *egocêntrico*. Em suas próprias palavras:

TOM — Sou membro disso aqui.

JIM (lendo) — Sindicato dos Marinheiros Mercantes.

TOM — Este mês eu paguei não só a taxa, como as minhas dívidas.

JIM — Você vai se arrepender quando perder o emprego.

TOM — Eu não vou estar aqui.

JIM — E sua mãe?

TOM — Eu sou igual ao meu pai. Aquele filho da puta! (WILLIAMS, 2014, p. 96-97)

Aurora, por sua vez, explica para Bibelot sobre a prostituição em prol da irmã: “E essa *nós queremos, fazemos questão, que se case direitinho*, na igreja, de véu, grinalda e tudo o mais. Nós juntamos cada tostão para o enxoval.” (RODRIGUES, 2017, p. 177, grifo nosso) E ainda: “Posso vender meu corpo, tal e coisa, mas o dinheirinho vai direto para o enxoval. Eu fico só com o ordenado do emprego.” (RODRIGUES, 2017, p. 177) E complementa ao implorar pelo dinheiro do programa: “*Não é para mim* os quinhentos cruzeiros: é para o enxoval de Maninha!” (RODRIGUES, 2017, p. 177, grifo nosso).

Ela aceita a função de provedora sem a mesma revolta de Tom, talvez porque a prostituição não fosse para ela um problema em si, devido à sua natureza já sexualizada. Sua postura acolhedora só muda ao saber que o homem que ama engravidou aquela por quem ela se sacrificava. Ela não suporta que o amado escolha Silene como a nova esposa.

BIBELOT (cínico) — O que é mesmo que você perguntou?

AURORA — Debochado! (furiosa) Perguntei quem vai ser a tua nova esposa!

BIBELOT — O brotinho, o tal broto!

AURORA (fora de si) — Por que é que com tanta mulher, tanta menina e você vai escolher, meu Deus! (novo tom) Eu desconfiava! Tinha certeza! (RODRIGUES, 2017, p. 233)

Então Aurora entrega Bibelot para que “Seu” Noronha acerte as contas com o homem que estragou seus planos de futuro. Essa atitude vingativa a enquadra na categoria dos *ciumentos*.

Por fim, temos aqueles que ocupam a *função de salvadores em potencial*. Em *O Zoológico de Vidro*, Jim, colega de trabalho de Tom, é visto por Amanda como aquele que poderia resgatar Laura de uma vida precária e sem perspectivas, e, consequentemente, também o resto da família. Quando ele conta que está noivo de outra, passa ao outro extremo, de destruidor daquela ilusão.

Jim, em certa altura da peça, parece realmente ver Laura como uma mulher por quem poderia ter sentimentos, o que fica demonstrado na *atitude dele* na sequência abaixo:

JIM — ... Alguém precisa fortalecer sua autoconfiança, fazer você ter orgulho de si mesma, acabar com essa timidez, essa mania de fugir das pessoas – de corar de vergonha. Alguém – tinha que – beijar você, Laura! (*A mão dele vai deslizando devagar pelo braço dela até o ombro, enquanto a música aumenta tumultuosamente. De repente ele a vira e beija seus lábios. Quando ele a solta, Laura desaba no sofá, iluminada e perplexa. Jim se afasta e procura um cigarro no bolso.*) (WILLIAMS, 2014, p. 126)

Porém, o gesto que causa esperança é brevemente interrompido por todo um discurso que contradiz a ação. *Jim é egocêntrico*, pois já traçou todos os planos para sua vida, profissional e afetiva.

Bibelot, em *Os Sete Gatinhos*, também ocupa os dois papéis (salvador/destruidor), mas de maneiras diferentes dependendo do ângulo dos outros personagens. Para Silene, ele seria apenas seu salvador. Para “Seu” Noronha, o homem que engravidou sua caçula é somente um destruidor. Já para Aurora, ele passa de seu salvador ao destruidor do seu sonho.

Nas interações com Aurora, ele frequentemente a trata de maneira desrespeitosa, como quando a faz pagar a corrida de táxi, após convidá-la para o apartamento de um amigo:

BIBELOT (para o chofer) — Pode encostar à direita. (para Aurora, brutalmente) Paga o táxi!

AURORA (atônita) Eu?

BIBELOT — Estou duro!

(Bibelot salta do carro.) AURORA — Vem cá!

(Estupefata, Aurora abre a bolsa. Balbucia a pergunta.) AURORA — Quanto? Noventa e três?

(Entrega cédulas amarrotadas ao invisível chofer. Desesperada, sai do carro. Bibelot espera-a, na porta do edifício.)

AURORA — Bonito papel!

BIBELOT — Não tenho níquel!

AURORA (na sua indignação) — Ora veja!

(Bibelot puxa Aurora pelo braço.) BIBELOT — Vamos entrar! (RODRIGUES, 2017, p. 177-178)

Ou quando ela o questiona sobre poder ser uma esposa:

AURORA (tentando seduzi-lo) — Dá tua opinião: você acha que eu daria, enfim, que eu seria uma boa esposa, talvez?

BIBELOT (no seu espanto) — Esposa?

AURORA (trêmula, sem saber o que dizer) — Sim, uma mulher do lar?

BIBELOT (com alegre ferocidade) — Eu te quero na zona!

AURORA (recuando e num sopro de voz) — Cala a boca! Não diz mais nada! (cara a cara com o ser amado) Se há um momento em que você não pode me ofender, é este, este agora!

BIBELOT — Mas Aurora: olha a tua pinta! Chega, ali, no espelho! Faz favor!

AURORA (na sua fúria) — Você continua me humilhando!?

BIBELOT — É a verdade! (dá-lhe uma palmada estalada) Isso aqui ainda vai me dar muito dinheiro! (RODRIGUES, 2017, p. 232)

Pelo que o próprio personagem diz, podemos elencar Bibelot *na categoria dos oportunistas*. Delineado como o típico malandro carioca, é mulherengo e se aproveita de qualquer chance para se dar bem, o que acaba por conduzi-lo a um desfecho trágico.

Em resumo, a partir da caracterização dos personagens citados, podemos assim classificar suas falhas críticas:

Líder familiar – Amanda: Decadente / “Seu” Noronha: Arrivista;

Meio de salvação familiar em potencial – Laura: Quebrada/frágil / Silene: Quebrada/Violenta;

Provedor(a) / Sacrificado(a) – Tom: Egocêntrico / Aurora: Ciumenta;

O salvador em potencial – Jim: Egocêntrico / Bibelot: Oportunista.

Novamente reforçamos que os personagens não se resumem às suas falhas, eles têm nuances. Contudo entendemos que eles possuem imperfeições que são elementos-chave para o desenvolvimento do estilo de narrativas construído por Williams e Rodrigues. São essas marcas de caráter que conduzem aos desfechos que marcam suas dramaturgias, pois é sobre a imperfeição que eles constroem todo o seu universo.

1.3. Análise de Personagens: Um Bonde chamado Desejo / A Serpente

Agora façamos um paralelo entre as outras duas peças selecionadas. Ambas têm como base a relação triangular entre duas irmãs e um mesmo homem.

Quanto às funções, temos o seguinte:

Elemento desestabilizador - Blanche DuBois (Um Bonde chamado Desejo) e Lígia (A Serpente);

Elemento reparador - Stella (Um Bonde chamado Desejo) e Guida (A Serpente);

Elemento deteriorador - Stanley Kowalski (Um Bonde chamado Desejo) e Paulo (A Serpente).

Vejamos como podemos classificar os personagens a partir do que os outros dizem sobre eles, do que dizem sobre si mesmos, e do que fazem. Iniciaremos pelas personagens que exercem a *função de elemento desestabilizador*, Blanche e Lígia.

Blanche perdeu praticamente todos que amava, e a propriedade da família, Belle Reve. Ela se sente culpada pelo suicídio do marido, com o qual se casou na juventude e foi seu grande amor. O casamento não ia bem, e ela descobriu que o motivo era ele ser homossexual. Após a descoberta, ela o confrontou, e logo em seguida ele se matou. Destituída de tudo que tinha, Blanche buscou em vários homens uma chance de ter o futuro idealizado de volta, infrutiferamente. Por fim, foi expulsa da escola em que lecionava por ter tido um caso com um jovem, e convidada a retirar-se da cidade pelo comportamento promíscuo. Mas para a irmã Stella ela diz que tirou uma licença da escola devido a uma crise nervosa. Ela cria um mundo imaginário para sobreviver à infelicidade, com o verniz de uma elegância puída que, dependendo de quem olha, pode parecer soberba, mas que é um escudo muito frágil, digno mesmo de pena.

Quando Mitch, o amigo de Stanley com quem pensava em se casar, descobre as coisas que ela escondia, ela responde:

BLANCHE — Não quero realismo. Eu quero magia. (Mitch ri.) Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. (WILLIAMS, 1976, p. 189)

Na mesma discussão, sobre as acusações que Stanley fez, ela declara a Mitch:

BLANCHE — [...] Sim, eu tive muitas intimidades com estranhos. Depois da morte de Allan... as intimidades com estranhos me pareciam ser a única coisa capaz de encher meu coração vazio. Eu acho que era pânico, somente pânico, que me levava de um para outro, buscando proteção aqui, ali, até mesmo nos lugares... mais improváveis... até mesmo um rapaz de dezessete anos, mas alguém escreveu ao diretor da escola dizendo: “Essa mulher é moralmente incapaz para exercer sua função!” (WILLIAMS, 1976, p. 191)

Posteriormente, numa conversa com Stanley, Stella diz a respeito de Blanche:

STELLA — Não precisava ser tão cruel com uma criatura assim, sozinha no mundo.

STANLEY — Que coisinha mais delicada que ela é!

STELLA — É mesmo. Sempre foi. Você não conheceu Blanche, quando menina. Ninguém, ninguém foi mais terna e confiante do que ela. Mas gente como você abusou dela e fez com que ela mudasse. (WILLIAMS, 1976, p. 181)

Como Blanche, Lígia, a irmã que desestabiliza o casamento de Guida e Paulo em *A Serpente*, também não tem um casamento bem-sucedido. Depois de um ano de casamento sem conseguiu consumir a relação, Décio resolve ir embora e abandonar a mulher. Lígia fica transtornada com a separação, que potencializa o desejo reprimido e o incômodo com a felicidade da irmã (existente desde antes de ter problemas conjugais). Ao ameaçar se matar, ela obtém de Guida uma solução extrema.

Destacamos a parte em que Lígia confessa como se sentiu no altar:

LÍGIA (Violenta) — Quem fala sou eu. Você se lembra do nosso casamento? Na mesma igreja, na mesma hora, no mesmo dia, mesmo padre. Quando te olhei na igreja, senti que feliz eras tu. E senti que amavas mais do que eu e que eras mais amada do que eu. (RODRIGUES, 2017, p. 333)

Ela continua a revelar seu sentimento de inferioridade, bem como seu desejo reprimido:

LÍGIA — Não dê um passo que eu me atiro. (Elevando a voz) *Você está pensando: - “essa fracassada não se mata!” Você se julga a mulher mais feliz do mundo e a mim a mais infeliz. Tão infeliz, que tive de me deflorar com um lápis.* Quantas vezes eu te vi entrando no quarto com teu marido. (RODRIGUES, 2017, p. 334, grifo nosso)

Todo o discurso suicida de Lígia desencadeia em Guida a oferta de uma noite com Paulo. Lígia reluta em princípio, alegando que seria quase um incesto. Mas durante uma conversa posterior à noite prometida, Guida percebe que não há qualquer resquício de culpa na irmã:

GUIDA — Agora responde: - Você se arrependeu?

LÍGIA (Ressentida) — Sim!

GUIDA — Sua mentirosa.

LÍGIA (Em súbita euforia) — Quer saber, quer? Sou mentirosa sim. O que eu senti foi tudo – a vida e a morte. Agora posso viver e posso morrer. (RODRIGUES, 2017, p. 338)

No encontro que Lígia tem com Paulo, dez dias depois da noite cedida por Guida, ela afirma que a irmã é capaz de lhe matar, e pergunta a Paulo:

LÍGIA — Agora me diz. Responde, e a gente muda de assunto. *Se Guida quisesse me matar, você a mataria antes?*

PAULO — Isso é uma hipótese tão cruel! (RODRIGUES, 2017, p. 348, grifo nosso)

Na continuação da cena, quando Paulo fala de morrerem juntos, Lígia reforça a ideia de eliminar Guida:

PAULO — Eu fico pensando. Ela entrando no teu quarto e te matando. Ou a mim. Agora, eu não quero morrer. Quero você viva. Tive um momento em que ia te chamar para morrer comigo. Você teria coragem de morrer comigo?

LÍGIA — Meu anjo, eu morreria mil vezes contigo. *Mas se alguém tem de morrer, você sabe quem é? É Guida e não eu.* (RODRIGUES, 2017, p. 350, grifo nosso)

Lígia não se contenta com o que foi concedido, e além de cobiçar o marido da irmã, planta nele a ideia de matar Guida, o que termina por acontecer, mas tenta se livrar de qualquer responsabilidade acusando-o, como se tudo não tivesse começado com a inveja que sentia de Guida. Essas características *a enquadram como predominantemente cobiçosa*.

Passando para as personagens com *funções reparadoras* (Stella e Guida), no outro vértice do triângulo de *Um Bonde...*, a irmã de Blanche é o tipo de pessoa que se coloca em primeiro lugar, e para manter a própria vida é capaz de deixar para traz qualquer coisa ou pessoa que possam representar um obstáculo. Deixou Belle Reve, sem querer saber como ela

seria mantida. Ao se apaixonar por um homem rude, que nada tinha a ver com as pessoas com as quais convivia, foi para longe, evitando prováveis julgamentos e seguindo sua paixão. Fecha os olhos para tudo que possa atrapalhar seu projeto de felicidade: a ruína da família, a agressividade do marido, e por fim, a violência de Stanley contra Blanche.

A resposta para Blanche, no início da peça, à acusação de ter abandonado a propriedade da família, já caracteriza Stella:

STELLA — *Eu me sustentei*. O que mais você queria que eu fizesse, Blanche?²
(WILLIAMS, 1976, p. 48)

No fim, ela põe em dúvida sua decisão entre Blanche e Stanley – a decisão, de certa forma muito comum, em relacionamentos com algum tipo de dependência, e em classes mais baixas, onde as estruturas machistas são perpetuadas por uma cultura de suportar e seguir em frente, seja para manter as aparências, para continuar a ter algo do que não se quer abrir mão, ou por não vislumbrar uma alternativa de sobrevivência:

STELLA — Não sei se fiz bem.

EUNICE — Que mais você podia fazer?

STELLA — *Eu não podia acreditar na sua história e continuar a viver com Stanley*.

EUNICE — Não pense mais nisto. A vida tem de continuar. Não importa o que aconteça, você tem que ir em frente. (WILLIAMS, 1976, p. 214, grifo nosso)

Em que pese eventualmente sentir algum remorso, *Stella se enquadra na categoria dos egocêntricos*.

Já Guida, a irmã de Lígia em *A Serpente*, também parece viver autocentrada, sem tomar conhecimento das mazelas no seu entorno. Guida tem consciência apenas da própria felicidade, e ao ser confrontada com o fato de que a irmã está tão infeliz a ponto de se matar, num rompante, resolve oferecer um pouco da fonte de sua felicidade para impedir esse desastre. Guida é um tanto indiferente aos sentimentos dos outros, pois confia na própria felicidade como algo permanente, não circunstancial, mesmo tendo apenas um ano de casada, como a irmã. Ela deposita em Paulo e em Lígia uma confiança extrema, de quem acredita ser amada por eles acima de tudo. De certa forma, a oferta para a irmã, mais do que uma prova de

² Consideramos que a tradução aqui ocasionou perda da sentença original, em que não havia essa interrogação, apenas uma afirmação: “The best I could do was make my own living, Blanche” (WILLIAMS, 1951, p. 25). O melhor que eu poderia fazer era cuidar da minha própria vida, Blanche. – em tradução livre nossa.

amor à outra, é um teste do amor deles em relação à ela. Porém, quando a situação foge ao seu controle, e a resposta é diferente da que esperava, seu ciúme aflora de maneira selvagem. Se em princípio podemos acreditar que Guida é uma vítima de sua generosidade, talvez seja mais verdadeiro supor que ela seja uma vítima de sua vaidade.

Podemos perceber que desde antes, Guida tinha uma necessidade de controlar a vida da irmã, e de estar no centro de suas atenções:

GUIDA — Você foi sempre tudo para mim. *Um dia, eu te disse: “Vamos morrer juntas?” E você respondeu: - “Quero morrer contigo”. Saímos para morrer. De repente eu disse: - “Vamos esperar ainda”.* E eu preferia que todos morressem. Meu pai, minha mãe, menos você. E se você morresse, eu também morreria. *Mas tive medo, quando você se apaixonou e quando eu me apaixonei.* (RODRIGUES, 2017, p. 332-333, grifo nosso)

Após a noite de Lígia com Paulo, Guida começa a se incomodar com a maneira que Lígia reage, abalando a supremacia que julgava ter:

GUIDA — Eu - se pudesse - não entraria mais no meu quarto.

LÍGIA — Você é tão melhor do que eu. E Paulo tão melhor do que nós duas.

GUIDA (Ironizando) — *Melhor do que eu?*

LÍGIA — Eu disse que era melhor do que você? Ou você quer ser melhor do que ele? *Não, Guida. Ninguém é melhor do que você.* (RODRIGUES, 2017, p. 337, grifo nosso)

Ela percebe que também não é mais tratada com a mesma prioridade pelo marido, e o confronta:

GUIDA (Reagindo) — Assim não quero. Olha para mim. Vamos conversar. No dia em que falamos sobre Lígia, você se convenceu depressa demais. Como se fosse a coisa mais natural do mundo.

PAULO — Meu amor, você me disse que era a vida ou a morte de sua irmã.

(Guida grita).

GUIDA — Não vamos falar desse assunto. *Eu quero que você não se esqueça que sou a mulher amada todos os dias.* E, de repente, você passa uma semana, toda uma semana, Paulo. (RODRIGUES, 2017, p. 347, grifo nosso)

Durante uma briga, em que Paulo pergunta sobre os sentimentos da esposa em relação a ele, ela responde: “*O meu amor não importa. Importa o teu.*” (RODRIGUES, 2017, p. 353, grifo nosso). É insuportável para a personagem pensar em perder o amor da irmã e do marido.

Ela é traída por sua própria vaidade, pelo modo que quer ser estimada pelos outros, pela auto importância que atribui a si mesma, por isso *enquadra-se na categoria dos vaidosos*.

Concluindo, temos aqueles que performam a *função deterioradora*. O último vértice de *Um Bonde...*, Stanley Kowalski, o marido de Stella, é uma síntese do homem trabalhador embrutecido, que bebe e joga para se distrair, e exerce sua masculinidade de maneira agressiva, dominando a esposa ora pela força, ora pelo sexo. Ao mesmo tempo, tem por ela uma dependência quase infantil. Vê em Blanche o verniz aristocrata que Stella perdeu ao ficar com ele, e se mostra ressentido em saber que elas vieram de uma classe que tinha muito dinheiro e um refinamento que ele desconhece. Se com Stella ele se sente superior, pois a conquistou e tirou dela os traços daquela criação refinada, Blanche desperta nele um sentimento de inferioridade, pois mesmo falida ela se recusa a abandonar os padrões tradicionais nos quais foi criada, e sob os quais ele jamais seria aceito. Ela o repele e o atrai simultaneamente, porque também ativa o seu instinto de domar o que parece indomável. Ao sentir que o equilíbrio de seu casamento está ameaçado pela cunhada, Stanley reage buscando formas de tirar Blanche do seu caminho e restituir a ordem de sua casa.

Vamos ao que outros personagens dizem sobre ele. Em uma conversa reveladora após uma briga entre Stanley e Stella, a irmã de Blanche faz uma confissão:

STELLA — [...] Eu sei o que deve ter parecido a você, e sinto muitíssimo que tenha acontecido, mas não foi nada tão sério como está imaginando. Em primeiro lugar, quando homens bebem e jogam pôquer, tudo pode acontecer. *Stanley sempre quebra coisas*. Na noite do nosso casamento – logo que entramos aqui – ele apanhou uma das minhas chinelas e correu pela casa quebrando as lâmpadas.

BLANCHE — Ele fez... o quê?

STELLA — Quebrou todas as lâmpadas com o salto de minha chinela. (Ri.)

BLANCHE — E você... você deixou? Não correu, não gritou?

STELLA — Eu fiquei meio excitada com isso. (WILLIAMS, 1976, p. 109-110, grifo nosso)

Blanche é ainda mais incisiva um pouco adiante, quando diz para Stella:

BLANCHE — Ele age como um animal. Tem hábitos de animal. Come, fala, anda como um animal. Há nele qualquer coisa de sub-humano, qualquer coisa de gorila como nesses quadros antropológicos que a gente vê por aí. [...] (WILLIAMS, 1976, p. 121-122)

Quando vai contar suas descobertas para Stella, Stanley demonstra irritação com a forma como a cunhada o enxerga e com a diferença social que os separa:

STELLA — Stanley, pare de implicar com Blanche.

STANLEY — E é ela que me chama de ordinário!

STELLA — Ultimamente, você tem feito tudo o que pode para irritá-la, Stanley, e Blanche é sensível e você tem que compreender que Blanche e eu fomos criadas em circunstâncias muito diferentes das suas.

STANLEY — Foi o que me disseram. Aliás, não me disseram outra coisa. (WILLIAMS, 1976, p. 161)

E quando ele revela tudo, com o intuito de mandar Blanche embora, é assim que ele responde a Stella:

STANLEY — Quando nós nos vimos pela primeira vez, eu e você, você me achou vulgar. Você acertou, minha filha. Eu era vulgar mesmo. Era sujo. Você me mostrou o retrato da casa com as colunas. Eu tirei você de cima daquelas colunas, e você gostou!... E não fomos felizes juntos? Não estava tudo certo até que ela chegou?

[...]

E não éramos felizes juntos? E tudo não andava direito até que ela apareceu aqui? Metida a besta, dizendo que eu era um gorila. (WILLIAMS, 1976, p. 182)

O ego ferido de Stanley transborda do texto, por isso podemos dizer que *ele também é predominantemente egocêntrico*, mas não tem as mesmas crises de consciência de Stella. Ele se impõe sobre as mulheres para se sentir superior.

Por seu turno, Paulo, o marido de Guida, não titubeia em aceitar a noite com a cunhada. Se antes parecia satisfeito com a mulher, ao ser o primeiro para Lígia, perde o desejo por Guida. Talvez tenha sido a circunstância em particular. Mas, com apenas um ano de casamento, o fato de Paulo aceitar o pedido de Guida tão prontamente, pode indicar que a rotina já estivesse começando a pesar sobre ele, e que talvez, independentemente do salvo conduto da mulher, em breve se tornasse mais um marido adúltero como era tão comum. A proposta de Guida pode ter sido apenas o pretexto que ele precisava. Paulo é mais opaco, os diálogos não o definem com muita clareza, mas suas ações demonstram que o amor por Guida não era tão sólido quanto o sexo entre o casal parecia evidenciar. Talvez fosse mais sexo do que amor. E, estando apaixonado por outra, e querendo então viver essa outra história, Paulo torna-se capaz até de matar.

Ao passar a noite com Lígia, diz para ela: “Eu estou aqui, você está aqui. *Esquece Guida.*” (RODRIGUES, 2017, p. 335, grifo nosso). Nessa fala não parece haver constrangimento ou qualquer preocupação maior com a esposa. A partir do momento em que

esteve com Lígia, Paulo transfere para ela tudo que dedicava à cônjuge: desejo, amor, cumplicidade. É como se aquela noite para ele representasse um novo casamento, com uma nova virgem, e um divórcio de Guida. Os papéis de esposa e cunhada são invertidos, como Guida diz a certa altura:

GUIDA – *Estou esperando a tua mulher, a mulher que eu deixei de ser.*

PAULO – Não diga que Lígia é minha mulher.

GUIDA – Tua mulher, sim! *Eu não sou nada! Sabe o que eu sou? Sou tua cunhada!* (RODRIGUES, 2017, p. 351, grifo nosso)

Ele não tentou manter as duas irmãs, uma como esposa, a outra como amante. Ele realmente fez uma opção pela cunhada. E embora Lígia o tenha instigado, no fim é ele quem arma a situação e mata Guida, colocando a necessidade dele acima de tudo, de qualquer consideração que ainda pudesse ter pelo que viveram. Nesse ponto que *revela-se tão egocêntrico quanto Stanley*, porém se aquele faria de tudo pelo casamento, Paulo mostra-se capaz de tudo para viver o outro relacionamento.

Podemos assim definir as falhas críticas dos personagens:

Elemento desestabilizador - Blanche DuBois: Quebrada/mitômana / Lígia: Cobiçosa;

Elemento reparador – Stella: Egocêntrica / Guida: Vaidosa;

Elemento deteriorador - Stanley Kowalski: Egocêntrico / Paulo: Egocêntrico.

Mais uma vez, esses traços de caráter dos personagens são determinantes para o avanço do conflito na ação dramática. A estrutura básica das peças são similares, porém as tramas guardam suas diferenças quanto à ambientação, à cultura representada, às cores locais e à criatividade particular de cada autor. É nos personagens, nessas imperfeições de cada um deles, que se sustenta a essência trágica que os aproxima.

1.4. A natureza dos imperfeitos

Embora nem sempre possamos entender as motivações dos personagens, o porquê tendem a se comportar de modo temerário e autodestrutivo, é possível observar alguns traços comuns: frustrações, bem como a energia sedutora do proibido e do perigoso, ajudam a pavimentar os caminhos para a tragédia. Alguns teóricos especializados nas obras desses dramaturgos podem iluminar esses pontos.

O crítico e especialista na obra rodriguiana, Sábato Magaldi, por exemplo, sublinha como um dos elementos fundamentais usados pelo autor para modelar suas personagens femininas foi a frustração desse gênero, que, mesmo velada, já poderia ser sentida algumas décadas atrás:

*A intuição ficcional levou Nelson a pintar, permanentemente, a frustração feminina, consequência da sociedade machista brasileira. Ele não fez proselitismo, não levantou a bandeira de reivindicações feministas: limitou-se a fixar o fenômeno, e o espectador que tirasse as suas conclusões. Até em entrevista o dramaturgo referiu-se ao tema, de maneira polêmica, provocando ondas de reconhecimento ou de protesto. À revista *Manchete*, Nelson declarou, certa vez, que “em todos os tempos a mulher é menos realizada que uma cutia da Praça da República.” (MAGALDI, 1992, p. 28, grifo nosso)*

Comentando *Os Sete Gatinhos*, Magaldi chama a atenção para como nenhuma das mulheres da família de “Seu” Noronha alcançou realização pessoal. A matriarca expressa, na atitude imatura de desenhar no banheiro símbolos de cunho sexual, um desejo que o marido há muito não satisfaz. Nesse ato de rebeldia ela renega a rotina do casamento, piorada pela escassez financeira e o envelhecimento, e extravasa as carências – de amor, de sexo, de respeito, de dinheiro. Ainda que sua voz não seja ouvida, ela encontra um meio de gritar pelos projetos falidos – o relacionamento, a família, ela mesma – como certamente muitas mulheres de sua geração quiseram gritar, e mesmo hoje, muitas ainda querem. Trabalhar fora ainda não era comum para mulheres, muito menos para as “de família”:

É incrível como são frustradas todas as mulheres de Os Sete Gatinhos. Gorda, a mãe, liberta-se das insatisfeitas fantasias eróticas, fazendo, nas paredes do banheiro, desenhos obscenos. [...] Só nessa peça começa a aparecer o trabalho feminino, além do doméstico. Ele é tão mal remunerado que Aurora se prostitui, para completar o orçamento necessário. (MAGALDI, 1992, p. 30, grifo nosso)

Tennessee Williams, por sua vez, em várias peças, inclusive em *O Zoológico...* e em *Um Bonde...* retratou mulheres sobrevivendo numa sociedade predominantemente patriarcal; mulheres marginalizadas, num mundo insensível, contrastando com personagens masculinos dos quais acabam sendo vítimas.

As duas irmãs do sul, Blanche e Stella, são incompatíveis com o novo americano imigrante, Stanley Kowalski, o herói machista que se auto-engrandece, que representa o bravo novo mundo do realismo, e que as atropela. Ambas as mulheres são dominadas por Stanley, porque foram criadas em uma sociedade onde, segundo Adler, as mulheres jovens “são tratadas como ornamentos em vez de treinadas para a

independência econômica”, e enfrentam grandes dificuldades ao tentar lidar com os tempos modernos.³ (FOLEY, 2013, p. 96, tradução livre nossa)

A atriz e professora de atuação Stella Adler comenta, sobre os personagens de Williams:

Seus personagens não querem descobrir quem eles são. Eles não conseguem encarar a realidade. Eles fogem dela. É por isso que eles nos cativam – por causa do jeito romântico pelo qual eles fogem da imundície, da sujeira, da frustração. Seus personagens não culpam a sociedade. Eles apenas tentam fugir dela.

[...]

Do que eles fogem? Do monstro do comercialismo e da competição, das coisas que matam a melodia e a beleza da vida. Os velhos valores foram mortos pela natureza do “sucesso” na América. Os novos valores vão matar essas pessoas se elas ficarem. A maioria delas não pode ficar. Elas vão abaixo. Elas todas falham, mas elas falham à sua maneira.⁴ (ADLER, 2012, p. 239, tradução livre nossa)

Sobre *A Serpente*, Magaldi fala sobre o personagem Paulo, que passa de bom marido ao assassino da esposa. Nada no texto sinaliza que houvesse interesse anterior dele pela cunhada. Mas, quando a oportunidade se apresenta, ele aceita facilmente, e mais do que isso, ele se deixa levar pela paixão que Lígia desperta nele, aí sim tornando-se afetivamente adúltero. Isso pode ser explicado por uma personalidade impulsiva e movida pelo perigo, como demonstra ao convidar Lígia para fazer sexo na mata, onde poderiam ser surpreendidos. Paulo começou com o permitido, e se deslocou para o interdito porque é diante do perigo que seu desejo se manifesta mais vigorosamente.

Paulo, em *A Serpente*, talvez prosseguisse o cotidiano pacato do homem bem casado, se a própria mulher, Guida, não oferecesse à irmã Lígia, insatisfeita com a vida conjugal, uma noite com ele. A ruptura do pacto da normalidade *perturba a aparência serena*. Paulo apaixona-se pela cunhada. Não há caminho de volta. *O gosto da vertigem leva-o a assassinar Guida*, na tentativa impossível de superar o obstáculo à sua plenitude. Que espera Paulo, depois do homicídio? Por caminho diverso, afundou-se também no abismo. Pode-se afirmar que a *sedução do perigo* conduziu Guida ao sacrifício. (MAGALDI, 1992, p. 36-37, grifo nosso)

³ The two Southern sisters, Blanche and Stella, are incompatible with the new American immigrant, Stanley Kowalski, the self-aggrandizing macho hero, who represents the brave new world of realism, and who tramples over them. Both women are overpowered by Stanley, because they were raised in a society where, according to Adler, young women “are treated as ornaments rather than trained for economic independence,” and face major difficulties when trying to cope with modern times. (FOLEY, 2013, p. 96)

⁴ His characters don’t really want to find out who they are. They cannot face the reality. They run away from it. That is why he so captivates us—because of the romantic way in which he escapes the filth, the dirt, the frustration. His characters don’t blame society. They just try to run away from it. [...] What do they run away from? From the monster of commercialism and competition, from things that kill the melody and beauty of life. The old values were killed by the nature of “success” in America. The new values will kill these people if they stay. Most of them can’t stay. They go under. They all fail, but they fail their way. (ADLER, 2012, p. 239)

Por sua vez, Adler reflete que mesmo personagens que são predominantemente considerados maus, como Stanley, são mais complexos do que podem aparentar à primeira vista/leitura:

Eu reli *Um bonde...* uma dúzia de vezes antes de perceber dois aspectos chave sobre Stanley Kowalski: que ele é o cabeça de sua pequena família, e que ele não mente. Ele é duro, ele é rude, ele é macho, ele diz “Eu não sou bem-educado, *mas eu não minto*.” Blanche mente. Stanley pode dizer “Eu digo a verdade, e você é uma mentirosa.” Você está inclinado a pensar que ela é uma boa e frágil vítima e que ele é apenas um vagabundo. Mas ele não é. Ele representa muitas coisas – inclusive a classe trabalhadora e os homens que lutaram na Segunda Guerra.⁵ (ADLER, 2012, p. 250-251, tradução livre nossa)

Voltando a Magaldi, a marca rodriguiana era “Seu gosto em devassar a intimidade do indivíduo, libertando-o da carga censora que disciplina o convívio social” e seus personagens podiam ser compreendidos por tudo de controverso que continham: “Arranha-se a superfície e se verá que a personagem teve sempre decisiva motivação interior.” Eles se despiam de qualquer disfarce ou máscara: “As personagens quebram todas as convenções, para revelar-se na íntima nudez, equivalendo ao desnudamento do espectador aos próprios olhos.” (MAGALDI, 1992, p. 40).

Magaldi afirma que “A maioria dos protagonistas de Nelson *suporta uma carga de aniquilamento* que os aproxima do *herói expressionista*” (MAGALDI, 1992, p. 30, grifo nosso). Esse herói difere-se do herói trágico grego, que é sempre vítima das Moiras, que nunca pode fugir do que já foi tecido em seu nome, e cuja vontade não tem poder de mudar o que já foi determinado, pois nesse contexto o livre-arbítrio sequer existe. O herói trágico caminha para seu desfecho com passos definidos pelo divino, não pelo humano. Já o herói expressionista, a seu turno, segue para o abismo com seus próprios pés, movidos por suas naturais fraquezas humanas:

O *herói expressionista* tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, *a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo* (é bem essa a realidade, não recurso de expressão). O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, *domina-o a vertigem do aniquilamento*. Esse é o instante da liberação das reservas irracionais do indivíduo, superando a capacidade de conter a conduta pelo raciocínio disciplinador. (MAGALDI, 1992, p. 31, grifo nosso)

⁵ I reread *Streetcar* a dozen times before I realized two key things about Stanley Kowalski: that he’s the head of his little family, and that he doesn’t lie. He’s rough, he’s rude, he’s macho, he says, “I’m not educated—but I don’t lie.” Blanche lies. Stanley can say, “I tell the truth, and what you are is a liar.” You are inclined to think that she’s a fine, frail victim and that he’s just a bum. But he is not. He represents a lot of things—including the working class and the men who fought World War II. (ADLER, 2012, p. 250-251)

Sobre isso, o diretor teatral Antonio Guedes comenta, no prefácio ao segundo volume do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*:

Nelson é de um tempo em que o poder de decisão, antes atribuído aos deuses, foi transferido para o sujeito. É de um tempo em que os deuses se singularizaram. Em nosso tempo cristão, as palavras “destino” e “justiça”, lançadas na perspectiva da construção de uma ideia sobre a tragédia contemporânea, já não se mostram como ideias fundamentais. Num mundo onde os deuses tornaram-se Deus, num mundo no qual Freud desenhou os contornos de um sujeito que é o motor de suas ações, “destino” passou a ser algo exclusivo da seara dos homens, e “justiça” abandonou os tempos imemoriais para habitar apenas os fóruns, as assembleias e os tribunais. A ideia de tragédia que Nelson constrói em suas peças promove uma substituição dessas palavras por outras que determinarão a trajetória dos seus personagens trágicos. Nas “Tragédias cariocas”, “destino”, ou seja, aquilo do qual não podemos fugir, aquilo que nos leva a fazer o que não deveríamos, aparece como “desejo” ou “paixão”. Estes são os nomes da desmedida (hybris) contemporânea. (GUEDES, 2017, p. 27)

Em tese sobre a dramaturgia de Tennessee Williams defendida para o doutorado em artes cênicas, Luis Marcio Arnaut de Toledo observa que, embora os primeiros sucessos do autor sejam por vezes considerados realistas, essa classificação nunca se encaixou de fato a Williams, pois “é clara a percepção de que o dramaturgo não ficava à vontade com o realismo, desde que se utilizou do expressionismo, da linguagem simbólica e as formas épico-líricas, tornando seu trabalho uma verdadeira mistura de gêneros” (TOLEDO, 2019, p. 76).

Desde o começo de sua carreira, Williams lançava o conceito de *teatro plástico*, que deveria superar as convenções realistas. Já nas notas de produção de *O Zoológico de Vidro*, o próprio dramaturgo diz o seguinte:

O expressionismo e todas as outras técnicas não convencionais no drama têm um único objetivo válido: uma maior aproximação da verdade. Usar técnicas não convencionais numa peça não é – ou não deveria ser – uma tentativa de escapar das responsabilidades de lidar com a realidade, nem de interpretar experiências, mas sim uma busca por uma abordagem mais aproximada, uma expressão mais penetrante e viva das coisas como elas são. (WILLIAMS, 2014, p. 25)

Existem muitas controvérsias a respeito da classificação das obras de Nelson Rodrigues e Tennessee Williams, alguns tentando enquadrá-los no realismo, forçando os limites do conceito para um realismo poético (no caso de Williams); outros no expressionismo, seja por conta da linguagem, ou pelas técnicas experimentais. Realmente não é uma tarefa fácil classificar obras que mesclam movimentos, e esse não é o objetivo do nosso estudo.

Mas para efeitos desta pesquisa concordamos com os teóricos que os categorizam na escola filosófica e teatral chamada *expressionismo*. Esse movimento iniciado no fim do século XIX na Alemanha teve seu auge entre 1910 e 1920 e se refletiu nas artes em geral, ganhando o mundo após a Primeira Guerra. Caracterizada pela expressão de intensas emoções e pelos conflitos e consequências gerados por elas; as obras desse estilo não se ocupam dos padrões convencionais e inclinam-se ao pessimismo, apresentando como temas recorrentes *o prazer, a angústia e a dor*.

Como Adler comenta, sobre a tendência dramática de Williams:

Tennessee é um poeta da falha. Ele é o homem que a entende e que parece preferi-la ao sucesso. Assim como a maioria das pessoas, na verdade. Colocar a falha no palco parece despertar na audiência uma identificação. Para a maioria das pessoas, de certo modo, o homem bem-sucedido não é tão simpático quanto o homem que falha. É mais grandioso falhar. É mais universal.⁶ (ADLER, 2012, p. 266, tradução livre nossa)

Pelas conclusões dos estudiosos sobre a forma desses dramaturgos construírem os personagens, podemos notar que tanto Rodrigues quanto Williams valorizam o que neles há de falho, de distante de um ideal de pureza e equilíbrio ao qual a humanidade tende a aspirar, como de modo a reforçar que o humano permanece ainda bem mais próximo do animal primitivo e de seus instintos, do que dessa perfeição ideal e autocontrolada que nem mesmo os deuses alcançaram.

Tanto Williams quanto Rodrigues se constituem em exemplos modernos do gênero da *tragédia*. Assim Raymond Williams descreve a *moderna tragédia privada*:

Tragédia, neste ponto de vista, é inerente. Não é apenas que o homem seja frustrado, pelos outros e pela sociedade, nos seus desejos mais profundos e primários. É também que esses desejos incluem destruição e autodestruição. Ao que é chamado desejo de morte é dado o status de instinto geral, e seus derivativos, na destrutividade e agressão, são vistos como essencialmente normais. O processo de viver então é uma luta contínua e ajuste de energias poderosas buscando satisfação ou morte.⁷ (WILLIAMS, R., 2002, p. 133, tradução livre nossa)

⁶ Tennessee is the poet of failure. He is the man who understands it and seems to prefer it over success. So do most people, as a matter of fact. Putting failure on stage seems to awaken in the audience an identification. To most people, somehow, the man who succeeds is not as sympathetic as the man who fails. It's bigger to fail. It's more universal. (ADLER, 2012, p. 266)

⁷ Tragedy, in this view, is inherent. It is not only that man is frustrated, by others and by society, in his deepest and primary desires. It is also that these desires include destruction and self-destruction. What is called the death-wish is given the status of a general instinct, and its derivatives, in destructiveness and aggression, are seen as essentially normal. The process of living is then a continual struggle and adjustment of the powerful energies making for satisfaction or death. (WILLIAMS, R., 2002, p. 133)

Aqui vale a pena pontuar que há uma corrente teórica que defende a morte da tragédia, no sentido de que o gênero trágico em seu modelo fundamental não caberia na modernidade. Sobre isso, o filósofo e crítico literário Terry Eagleton fez um abrangente estudo publicado como *Doce Violência: A ideia do trágico*, em que esmiúça as diversas concepções do termo tragédia. As discussões vão desde se o que mais importa é a resistência heroica, a fatalidade cósmica, ser um sofrimento imerecido, a tolerância do sofrimento com dignidade, ser um desastre definitivo, o tom solene, se é nos inspirar compaixão... Só grandiosos eventos terríveis poderiam ser classificados como tragédias?

Segundo Eagleton, para os obituaristas da tragédia, não se pode confundir a tragédia na arte com a tragédia na vida, “apesar do ensinamento de Freud de que a crise mais tumultuosa do início de nossa vida encontra seu roteiro no drama trágico antigo.” (EAGLETON, 2013, p. 41).

Porém, Eagleton sinaliza os outros pontos de vista, como o de Ricoeur:

... há essencialistas vigorosos, como Paul Ricoeur, que acredita que “é ao apreendermos a essência [da tragédia] no fenômeno grego que podemos compreender todas as outras tragédias como análogas à tragédia grega”. Para Ricoeur, presumimos, *Um bonde chamado desejo* fica mais bem iluminado por *Agamênon*. (EAGLETON, 2013, p. 25)

O de Raymond Williams:

Williams corretamente reconhece que a querela não é, de fato, sobre tipos de sofrimento; é sobre o afetado desdém da teoria tradicional do trágico pela modernidade e pela vida comum. Não é a “vida real”, mas certa espécie de “vida real” pós clássica e pós-aristocrática que é o verdadeiro alvo dos Bradleys, dos Lewises e dos Steiners. O que está em questão é a guerra contra a vulgaridade moderna, cuja antítese é a nobreza da arte trágica. (EAGLETON, 2013, p. 43)

E o de Nietzsche:

O herói trágico, conforme ele comenta com seu costumeiro prazer sinistro em O nascimento da tragédia, “é negado para nossa satisfação”. E, já que para esse ensaio do início, a individualidade é a própria fonte do mal e do sofrimento, a fúria dionisíaca que destroça indivíduos deve ser aplaudida. Em qualquer caso, os indivíduos na tragédia são meramente máscaras do próprio deus. Como alto sacerdote de Dioniso, Nietzsche encontra na arte trágica um frenesi, um caos, um excesso e um horror que se deleitam tanto em criar quanto em destruir – domínio, poderíamos dizer, de Tântalos ou pulsão de morte, no qual podemos colher uma *jouissance* sádica de miséria e matança, certos do consolo de que esse fluxo eterno de disputa, selvageria e renascer jamais morrerão. (EAGLETON, 2013, p. 91)

Iremos trabalhar aqui com o conceito de moderna tragédia privada, conforme proposta por Raymond Williams, e com a ideia, nesse sentido, de um protagonista ou herói imperfeito, pois, na cultura moderna e pós-moderna, ainda resistem forças equivalentes ao destino – que chamamos de poder e desejo, e que, como diz Eagleton, são tão “caprichosas e implacáveis como os efeitos de um entrevero no Monte Olimpo” (EAGLETON, 2013, p. 185).

2 O CONFLITO PRIMORDIAL E OS TEMAS ADJACENTES

2.1. Sexo, vida e morte

O oposto da morte é o desejo. É o que a personagem Blanche diz, ao comentar sobre a fase final em *Belle Reve*, quando a decadência e os falecimentos faziam a realidade sombria, e ela às vezes atendia aos soldados bêbados que chamavam por ela, ansiando por um sopro de vida. O desejo era o combustível que a animava contra o toque gélido da morte que pairava sobre tudo que ela um dia conheceu.

O escritor e crítico britânico Christopher Bigsby comenta, sobre *Um Bonde...*:

O impacto de *Um bonde...* quando foi encenada pela primeira vez reside no fato que, tirando a obra de O'Neill, essa era a primeira peça americana na qual a sexualidade estava patentemente no centro da vida de todos os personagens principais, uma sexualidade com poder de redimir ou destruir, intensificar ou negar as forças que agem sobre aqueles apanhados num momento de mudança social.⁸ (BIGSBY, 2004, p. 49, tradução livre nossa)

Bigsby compara Williams com D.H. Lawrence, dizendo que o autor de *O Amante de Lady Chatterley* fazia distinção entre uma sexualidade sem alma, obsessiva e autodestrutiva e uma sexualidade regeneradora, e que em *Um Bonde...* as personagens Blanche e Stella representariam essas duas facetas, sendo que para Williams essas contradições seriam “a essência da experiência humana”⁹ (BIGSBY, 2004, p. 46, tradução livre nossa).

No entanto, nos parece problemática essa contraposição. Embora sim, a sexualidade de Blanche possua traços autodestrutivos, isso não torna necessariamente a sexualidade de Stella positiva, ainda que pelo viés dela ser a que gera filhos e mantém o casamento. Essa visão é similar àquela que divide as personagens de Nelson entre putas e santas, num reducionismo prejudicial. A peça mostra como o relacionamento de Stella com Stanley possui traços abusivos, em que a co-dependência afetiva e sexual a faz relevar os atos violentos dele contra ela e contra Blanche. A sexualidade de Stella não é um bom exemplo de sexualidade

⁸ The shock of *Streetcar* when it was first staged lay in the fact that, outside of O'Neill's work, this was the first American play in which sexuality was patently at the core of the lives of all its principal characters, a sexuality with the power to redeem or destroy, to compound or negate the forces which bore on those caught in a moment of social change. (BIGSBY, 2004, p. 49)

⁹ “the essence of human experience” (BIGSBY, 2004, p. 46)

regeneradora, pois apesar de fecunda, o que ela fortalece não é uma relação sadia, mas uma relação tóxica.

Blanche, Stella e Stanley são dependentes de sexo. Se, como diz Blanche, o oposto da morte é o desejo, então desejo é vida. Pode-se dizer que este é o leitmotiv da peça, pois é somente pelo desejo que os personagens se sentem vivos. Mas para cada um deles o desejo/sexo reflete o que individualmente perseguem na vida: para Blanche, sexo é fuga da solidão e do envelhecimento; para Stella, sexo é reafirmação de sua escolha e de sua identidade como esposa e matriarca de uma nova família; para Stanley, sexo é instrumento de dominação e superioridade. No entanto, nem sempre o desejo/sexo é vida. No caso de um estupro, o sexo se aproxima da morte. Em *Um Bonde...*, o assalto sexual que ocorre é, para Blanche, certeza da solidão e gatilho para maior alienação; para Stella, humilhação e sacrifício; e para Stanley, mais um mergulho na bestialização e primitividade que ele tenta negar.

Ao contrário de *Um Bonde...*, em que a tensão sexual atravessa toda a história, apesar de *O Zoológico de Vidro* não abordar explicitamente o tema da sexualidade, é possível percebê-lo nas entrelinhas, no subtexto. Ainda que o casamento seja visto mais como um artifício para a sobrevivência da família, a figura do “*gentleman caller*” remete a algo além de um acordo financeiro, afinal, a expressão cavalheiro traz em si uma simbologia romântica. Para Amanda, remete à juventude, à beleza, e provavelmente a reviver a excitação de ter admiradores, de escolher um parceiro também sexual. Ela tem noção de sensualidade, de sedução, diferentemente da filha. Laura se isola em seu próprio mundo, mas não deixa de reagir ao beijo de Jim – agora ela tem uma amostra do que seria estar nos braços de um homem. E mesmo a ansiedade de Tom por sair de casa, por se aventurar, não seria o chamado da carne, para as experiências novas e para o prazer? Em casa, ele servia como um provedor, numa posição em que parecia um homem casado, porém sem usufruir dos benefícios de um casamento, como a parte sexual. Ou seja, todos os Wingfield, durante o tempo da peça, estão frustrados sexualmente, passando os dias de maneira morna, existindo sem a fagulha vital do desejo.

Voltando à Bigsby, outra comparação que o crítico faz é entre Arthur Miller e Williams: “Miller associou sexualidade com traição e culpa. Para Tennessee Williams era diferente: *traição e redenção, tormento e consolo*. Ela fornecia a gramática do seu drama.”¹⁰

¹⁰ “Miller associated sexuality with betrayal and guilt. For Tennessee Williams it was otherwise: *betrayal and redemption, torment and consolation*. It provided the grammar of his drama.” (BIGSBY, 2004, p. 50, grifo nosso).

(BIGSBY, 2004, p. 50, tradução livre nossa e grifo nosso). Nessa esteira, podemos aferir que em *Um Bonde...* sexo pode ser consolo ou tormento, e que em *O Zoológico...* a ausência dele é um tormento latente.

Há um entendimento bastante generalizado de que os personagens de Tennessee Williams buscam uma sensação de completude pela realização sexual, e que pode não ser amor o que buscam, mas antes autoafirmação e um sentido para a vida - tentam preencher seus vazios existenciais com sexo.

A personagem Hannah Jelkins, de *The Night of the Iguana* (*A Noite do Iguana*), seria exceção. Na peça ela demonstra consciência dos percalços da existência humana e aceita as perdas e a solidão, sem ser destruída por elas. No entanto, Hannah abre mão de sua própria sexualidade, vivendo de uma forma quase monástica. Tendo uma vocação mais espiritual, mesmo que manter a castidade não seja sempre fácil, para a personagem é um caminho possível. Mas para a maioria dos personagens, assim como para a maioria dos seres humanos, sublimar a natureza sexual e adotar a abstinência é uma impossibilidade, uma negação da vida em si. De que valeria existir sem experimentar um dos rituais mais essenciais da vida? É salutar que para o dramaturgo nenhum personagem consiga exercer sua sexualidade de maneira saudável, sem que ela o conduza ao desastre.

O teatro de Nelson ilustra várias situações em que o imperativo sexual mostra-se como força desagregadora ou corruptora: em *Os Sete Gatinhos*, uma inclinação precoce ao sexo levaria as filhas de “Seu” Noronha à desqualificação, e em seguida, à prostituição. Aurora, Débora, Arlete e Hilda perderam seu valor social e familiar ao cederem ao sexo fora do casamento, numa época em que as mulheres eram criadas para serem exclusivamente esposas e mães, e a virgindade era o selo de qualidade. O sexo que começava como prazer (vida), se mecanizava como meio de sustento, em que muitas vezes é tormento (morte). O sexo sem vontade, sem atração pelos parceiros (às vezes inclusive com aversão), se descola do desejo, é apenas um ato banalizado. Aurora tenta resgatar o sexo como vida, idealizando tornar-se uma esposa, mulher de um homem só, para reconciliar desejo e sexo. Mas casamento não garante a perenidade da união desejo-sexo, algo que ela pode constatar dentro de casa - a falta de desejo de “Seu” Noronha pela esposa, e consequente ausência de sexo, leva “Gorda” a ter comportamentos absurdos. Todas as mulheres da família projetam em Silene não apenas uma solução financeira, mas uma satisfação pessoal e sexual que nenhuma conquistou. Infelizmente nem a jovem vai conseguir, porque o sexo que também para ela inicia como prazer/vida ganha sentido de violência/morte. Na peça, o desejo age como condutor para a ruína não apenas das mulheres. Ceder ao desejo de possuir uma jovem conduz Dr. Bordalo ao

suicídio, ceder ao desejo de ter mais de uma mulher faz com que Bibelot seja assassinado. O desejo é sucedido de culpas ou penalidades.

Já em *A Serpente*, a crise sexual de um casal leva à relação entre cunhados e, apesar do consenso inicial dos três envolvidos, o desejo despertado conduz à destruição do outro casal que em princípio tinha uma vida amorosa e sexual satisfatória. O sexo permeia, influencia e esfacela as relações familiares.

Julio François Cunha dos Santos, em sua dissertação de mestrado *Erotismo e Sexualidade na obra de Nelson Rodrigues: Teatro e Crônica*, cita o filósofo mexicano Octavio Paz:

Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade. Como o deus Pã, é criação e destruição. É instinto: tremor, pânico, explosão vital. É um vulcão, e cada um de seus estalos pode cobrir a sociedade com uma erupção de sangue e sêmen. O sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite; dorme e só acorda para fornicar e voltar a dormir. (...) Ou dito de outra forma: o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática de sua sexualidade. (PAZ apud SANTOS, 2013, p. 14)

Santos defende que em Nelson Rodrigues o amor é interdito, não por fatores externos, mas porque os personagens são incapazes de amar. Seja por causa de um ciúme obsessivo, ou de algum preconceito, o objeto de desejo é motivo ou alvo de destruição. Para o autor, na obra do dramaturgo, Eros e Thanatos caminham lado a lado. Se o primeiro – pulsão de vida – não pode ser realizado, a alternativa é o segundo – a pulsão de morte.

Santos nota que Nelson Rodrigues, em sua dramaturgia, assim como Williams, também faz uso do elemento sexual com uma intenção de preenchimento, de completude. Mas Sábato Magaldi assinala que o autor brasileiro “associa o sexo, sobretudo, ao desregramento do instinto dos donos da vida” (MAGALDI, 1992, p. 76). O próprio dramaturgo disse o seguinte, sobre seu despertar sexual: “Era como se fosse outra coisa, outro ser, outra pessoa, que coabitasse comigo e que me levava a imaginar coisas, que eu achava completamente abomináveis. [...] O sexo me deu culpa que eu considero justificada. Eu gostaria de ser casto até hoje.” (RODRIGUES, 2017, p. 21).

Nelson Rodrigues entendia o sexo, embora como uma necessidade primal de qualquer ser vivo, como um fator de desequilíbrio humano, mais do que de satisfação. Como proposto na abordagem Eros-Thanatos de Santos, o sexo seria sempre uma semente que carrega em si luz e trevas, vida e morte. Sexo é algo que estamos fadados a desejar e buscar, porém que nos macula de modo irreparável.

Ainda sobre a exploração da temática sexual no universo de Williams e de Rodrigues, podemos traçar também alguns paralelos entre outras obras desses autores. Em *Period of Adjustment* (*Período de Ajuste, tradução livre nossa*), outra peça de Williams, existe um conflito pela falta de consumação de um casamento, bem como acontece em *A Serpente*. O que chama a atenção é que em nenhuma delas a realização do ato sexual garantirá a felicidade dos personagens ou o sucesso do relacionamento.

Em *The Rose Tattoo* (*A Rosa Tatuada*), a forma encontrada por Serafina para venerar o marido morto, é sublimar seu próprio desejo:

Sexo é inseparável de um sentido de vida e de perda. Em seu isolamento mórbido, Serafina não tolera nenhum deles. Por três anos, ela se trancou com as cinzas de seu marido e com sua filha. [...] Serafina está sexualmente e psicologicamente em suspenso. Seu relacionamento erótico real, Williams deixa claro, é com a ausência. “Para mim a cama era bonita como uma religião”, ela diz ao padre local.¹¹ (LAHR, 2014, p. 139, tradução livre nossa)

Nelson Rodrigues utiliza um recurso similar, não em uma peça, mas no romance *Asfalto Selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. A personagem título, depois da morte do primo/irmão, embora se case novamente, sublima todo o seu impulso sexual, e reprime também a filha. Só muitos anos depois se permitirá um novo despertar para a vida, que aqui se confunde com o sexo.

Williams e Rodrigues abordam a sexualidade em várias facetas, em especial aquelas consideradas tabus. Daí cabe pensar de onde vem os tabus. Nas sociedades antigas, o sexo era considerado sagrado, e os rituais eróticos eram um mecanismo de comunhão com o divino. Mas com a ascensão do cristianismo, essas práticas foram proibidas (oficialmente), e o sexo foi ressignificado como pecado, algo sujo, de modo que a conduta sexual passou a definir o caráter do homem.

Isso em função da disseminação da ideia do chamado *pecado original*, a queda de Adão e Eva do Paraíso por terem sido desobedientes. O historiador Stephen Greenblatt sugere o motivo da adesão à essa ideia da “primeira culpa”:

Acima de tudo, as pessoas comuns – aqueles que tinham tomado conhecimento dessa história da forma como era contada de púlpitos, exposta em afrescos ou narrada por pais e amigos – recorriam a ela repetidamente em busca de respostas às dúvidas que as perseguiam. Ela ajudava a explicar (ou ao menos contribuía para que

¹¹ Sex is inseparable from a sense of life and of loss. In her morbid isolation, Serafina tolerates neither. For three years, she has locked herself away with her husband’s ashes and her daughter. [...] Serafina is sexually and psychologically suspended. Her real erotic relationship, Williams makes clear, is with absence. “To me the big bed was beautiful like a religion,” she tells the local priest. (LAHR, 2014, p. 139)

entendessem melhor) o que era mais perturbador na conjunção carnal, na tensão conjugal, na experiência de dor física e de trabalho exaustivo, na devastação da perda e do luto. Elas olhavam para Adão e Eva e, como os rabinos, os padres e os exegetas muçulmanos, aprendiam algo de importância crucial a respeito de si mesmos.

A história de Adão e Eva fala a todos nós. Trata de quem somos, de onde viemos, por que amamos e por que sofremos. [...] Capta a estranha maneira como a nossa espécie trata o trabalho, o sexo e a morte – aspectos da existência que dividimos com todos os outros animais – como temas de especulação, como se dependessem de alguma coisa que tenhamos feito, como se tudo pudesse ser de outra maneira. (GREENBLATT, 2018, p. 15-16)

Assim, o ato sexual deixou de ser naturalizado e passou a ter dois significados distintos: 1) pilar da civilização, apenas quando enquadrado na norma social, sendo limpo da sua mácula inerente apenas quando tinha função reprodutora; 2) profano, assim o prazer foi considerado subversivo, e portanto perigoso; por isso vigiado, regulado, e dependendo da circunstância, até mesmo punido.

A partir dessa visão do sexo como profano, como não digno, surgem uma série de interdições: à promiscuidade, à prostituição, à homossexualidade, a tudo que foge ao padrão estabelecido como bom, saudável e honrado. Nelson Rodrigues e Tennessee Williams vêm nos lembrar que os instintos humanos não obedecem a convenções, e que sob as máscaras, na intimidade, nossos desejos contrariam e se debatem com essa lógica moralista.

Maria do Socorro Reis Amorim, em sua dissertação de mestrado sobre a angústia existencial em personagens de Tennessee Williams, sintetiza que a filosofia define o homem como uma criatura em conflito, que não consegue viver em paz com as demandas que seu corpo e alma fazem sobre ele. Ela cita o modelo de Kierkegaard, no qual o ser humano alcançaria o equilíbrio interno ao passar por três estágios: o *estético*, no qual o homem se renderia aos instintos; o *ético*, no qual ele conseguiria agir racionalmente e dominar suas paixões; e por fim o *religioso*, em que viveria de acordo com a fé.

Os personagens de Williams falhariam em alcançar o segundo e o terceiro estágio, e podemos admitir que também os de Rodrigues. Amorim diz que ao sucumbir aos prazeres da carne para satisfazer o corpo, o homem não encontra uma satisfação plena, e essa frustração espiritual continua o conduz a uma busca incessante, que não raro o leva a tentar escapar da realidade, o que também não o liberta do sofrimento. No duelo entre a existência temporal terrena e a eterna, o homem tenta ferozmente dar permanência ao momento, que por definição é algo fugaz. Ele não consegue relativizar o temporal em busca da transcendência, porque ao contrário do que vive concretamente, ela é apenas uma abstração. Entre o que existe e o que talvez possa existir, a humanidade se agarra ao que é palpável, ainda que efêmero.

2.2. A face feia da humanidade

Os personagens de Tennessee Williams e Nelson Rodrigues exibem suas fraquezas, deixando aparente a face feia ou grotesca da humanidade, aquilo que mais tentamos ocultar socialmente e, por vezes, até de nós mesmos. Não é incomum na vida ou na arte alguém tentar parecer ser melhor do que é: mais honesto, mais generoso, mais decente. Mas as obras desses dramaturgos seguem o caminho contrário, trazem personagens falhos nos mais diferentes níveis, até os mais extremos. As máscaras dos personagens derretem-se como cera, revelando suas camadas mais profundas, seus sentimentos mais inconfessáveis e a sua capacidade de fazer o que for para terem o que desejam, alguns chegando mesmo ao ponto da crueldade.

Nas peças de Williams, podemos destacar, nesse sentido de causar horror ou mal estar: o estupro de Blanche por Stanley, e a internação dela numa clínica psiquiátrica (*Um Bonde chamado Desejo*), o incêndio iniciado por Jabe para matar a esposa que engravidou do amante (*A Queda de Orfeu*); a tentativa de Mrs. Venable de realizar uma lobotomia na sobrinha Catharine, e a morte de Sebastian, devorado por crianças de rua (*De repente, no último verão*). Sem contar as situações em que um personagem tenta controlar a vida de outro, como Serafina faz com a filha (*A Rosa Tatuada*); ou se aproveitar de outro, como Chance tenta fazer usando o prestígio de Alexandra del Lago (*Doce Pássaro da Juventude*); ou arma uma grande mentira para atingir seus objetivos, como faz Maggie the cat ao fingir estar grávida para garantir o casamento e a herança (*Gata em teto de zinco quente*).

Em Rodrigues encontramos a pedofilia de Jonas e vários incestos (*Álbum de Família*); o espancamento da gata, a cafetinização de Sibebe pelo pai, e os assassinatos de Bibilot e “Seu” Noronha (*Os Sete Gatinhos*); a prostituição de Glorinha (*Perdoa-me por me traíres*); a depravação de Heitor Werneck, que compra maridos para as filhas, e a falta de escrúpulos de Peixoto (*Bonitinha, mas ordinária*); o assassinato de Guida pelo marido Paulo (*A Serpente*).

Edmund Burke já dizia, cerca de dois séculos atrás, sobre o deleite obtido com as tragédias no teatro:

Nos infortúnios representados pela arte, a única diferença é o prazer que resulta dos efeitos da imitação, dado que ela nunca é perfeita a ponto de impedir-nos de perceber que é simulada, e, sob aquele princípio, dela auferimos um relativo prazer. Na verdade, em alguns casos, obtemos tanto ou mais prazer dessa fonte do que do fato real. (BURKE, 1993, p. 54)

O teatro, desde a tragédia clássica, é capaz de produzir no espectador esse horror sublime, seja com Édipo cegando a si mesmo ao descobrir a verdade de seu passado, seja pela vingativa Medeia matando os filhos pela infidelidade de Jasão. Porém, o drama burguês usou outros temas e estratégias, afastando-se desse modelo. No drama moderno, tragédias privadas como as de Williams e de Rodrigues voltam a expor a plateia a situações aterrorizantes, por vezes causando atração e repulsa simultaneamente.

Veremos a seguir alguns exemplos de como os autores exploraram certos temas e aspectos negativos da humanidade em suas peças.

2.2.1. O poder corruptor do dinheiro e preconceitos de classe

Temos, em *O Zoológico de Vidro* e *Os Sete Gatinhos*, duas situações em relação à condição social e financeira, que culminam numa mesma abordagem. Como vimos, a família Wingfield estava em decadência, visto que no passado tinham posses. A família Noronha, por outro lado, tentava obter alguma ascensão. O que em uma se deseja recuperar, na outra se quer alcançar, por meio de um contrato matrimonial, que em última instância, seria a comercialização de uma determinada filha, mesmo que não colocada nesses termos.

Em *Um Bonde chamado Desejo*, a questão do dinheiro aparece no contraste entre a vida passada das irmãs, nascidas numa família abastada, e seu status posterior - uma dona de casa num reduto proletário, e uma professora desempregada. Também guarda similaridade com os Wingfield, pois Blanche vê como saída para sua falta de estabilidade financeira o casamento com Mitch (é salutar perceber que Amanda e Blanche tiveram uma queda tão significativa de padrão de vida, que o casamento, mesmo com alguém de classe proletária, o que antes seria considerado uma vergonha, passa a ser entendido como uma vitória).

Num diálogo com outras peças desses autores, visando ressaltar a importância que esse tipo de assunto possui no corpus artístico de ambos, podemos citar alguns outros exemplos complementares.

No caso de Nelson Rodrigues, observa-se que ao menos três aspectos simbólicos de *Os Sete Gatinhos* repetem-se em *Bonitinha, mas ordinária*: 1) a filha que se prostitui para garantir o sustento e um casamento correto para a(s) irmã(s), 2) a metáfora do apodrecimento, e 3) a utilização da profissão de contínuo como ocupação marginalizada pela sociedade brasileira e retrato do preconceito de classe (usada pejorativamente para se referir ao “Seu”

Noronha, tanto pelo Dr. Portela, quanto por Arlete, que sabe como o pai se sente ofendido quando chamado assim).

Sobre o terceiro aspecto, diretamente relacionado ao poder que o dinheiro pode ou não proporcionar, podemos dizer que Em *Bonitinha...* o dramaturgo explora ainda mais o preconceito de classe, ressaltado numa conversa entre Heitor Werneck, Peixoto e Edigar, cujo trecho apresentamos a seguir:

WERNECK (numa cínica ressalva) — Com licença. *Eu insisto porque não é uma humilhação gratuita. Absolutamente. Interessa a mim que você seja um ex-contínuo pelo seguinte: — porque o ex-contínuo dará valor ao dinheiro, à posição, à classe de minha filha.* Por exemplo: — eu vou lhe dar um título de sócio do Country Club. Quanto custa, Peixoto, quanto custa um título de sócio do Country?

PEIXOTO — Dois mil contos.

WERNECK — Pois é. Dois mil contos. Para um ex-contínuo é alguma coisa. Dois mil e quinhentos contos! *Eu quero. Quero que você se sinta inferior à minha filha.* (RODRIGUES, 2017, p. 531-532, grifos nossos)

Heitor Werneck sintetiza a alta sociedade corrupta para a qual o dinheiro é o senhor supremo, que tudo compra. Não apenas um genro, mas virgindade, silêncio, tudo que ele desejar, na certeza da impunidade. E quem não tem dinheiro é apenas utilitário ou descartável.

Já Tennessee Williams, em *De repente no último verão*, retrata preconceitos de classe e de raça na maneira como as crianças da praia de Cabeza de Lobo são descritas por Catharine: [...] “Havia *crianças nuas* ao longo da praia, *um bando de crianças assustadoramente magras e morenas* que pareciam um rebanho de *aves depenadas...*” (WILLIAMS, 1960, p. 84, tradução livre e grifo nosso), também presente na fala de Sebastian: “Não olhe para esses *monstrinhos. Pedintes são uma doença social neste país. Se você olhar para eles, você pega nojo do país, ele estraga o país inteiro para você...*” (WILLIAMS, 1960, p. 84, tradução livre e grifo nosso).

Naquela obra a repetição do termo *a band of naked children* (*um bando de crianças nuas*, em tradução livre) reforça a ideia de algo animalesco, não civilizado. Um grupo de crianças e adolescentes sem supervisão, parcamente vestidos, mesmo numa praia, para pessoas da posição social de Sebastian e Catharine representariam algo de sub-humano. Quando o grupo avança sobre Sebastian, novamente Catharine o compara com *pássaros depenados*, metáfora que guarda a ideia de algo doentio, e refere-se novamente à cor negra, associada ao mau agouro: “Eu ouvi Sebastian gritar, ele gritou somente uma vez antes desse rebanho de *pássaros depenados negros* que o perseguiu e o apanhou no meio da ladeira branca.” (WILLIAMS, 1960, p. 91, tradução livre e grifo nosso).

2.2.2. Decadência e egoísmo

Em *Um Bonde chamado Desejo*, uma espiral de decadências culmina no estupro e internação de Blanche. Embora Stanley desfira o golpe final, a destruição da personagem começa muito antes, com a forma inconsequente com que a família tratou o patrimônio:

BLANCHE — [...] E agora você fica aí sentada acusando-me por eu ter perdido a propriedade! Mas como é que você pensa que eu paguei por todas aquelas doenças e todas aquelas mortes? – A morte custa caro, Stella. E ela já tinha armado a sua tenda defronte a nossa porta. Belle Rêve era o seu quartel-general. E qual deles nos deixou um centavo que fosse da sua fortuna? (WILLIAMS, 1976, p. 50)

Quando Stanley questiona a perda das terras, Blanche reforça:

BLANCHE — [...] Há milhares de papéis referentes a fatos de centenas de anos relacionados com Belle Rêve, à medida que, lote por lote, nossos imprevidentes avós, pais, tios e irmãos trocavam a terra por suas épicas fornicações, para falar mais claro! (WILLIAMS, 1976, p. 76)

A falência da família, as mortes, o fracasso amoroso, o sentimento de culpa pelo suicídio do marido, foram fatores que colaboraram para a derrocada de Blanche, que mostrou-se incapaz de lidar com uma vida que lhe trouxe muitas cartas ruins. Obviamente que, se nesse teatro trágico moderno o desfecho não depende mais somente de circunstâncias pré-determinadas, mas também de livre arbítrio, as más escolhas de Blanche também a conduziram para um lugar de vulnerabilidade. As mentiras que contou para fugir da realidade sofrida levaram ao descrédito de suas palavras.

Ainda assim, não podemos absolver Stella por sempre escolher ignorar os problemas. Ela evitou presenciar a ruína da família, como os ancestrais não quis se responsabilizar pelo futuro do patrimônio, da mesma forma que evita acreditar em Blanche, de modo a manter a frágil estabilidade de um relacionamento co-dependente e abusivo. E Stanley, que se dizia ofendido pela comparação com um macaco, com um ser pré-histórico, contradiz seu próprio discurso ao agir da maneira mais selvagem e cometer o estupro. Aqui cabe um parêntese de que o personagem é racional o suficiente para o que lhe interessa: ele conhece o código napoleônico, lei estadual sobre comunhão de bens; ele investiga o passado de Blanche e calculadamente o revela para Mitch visando destruir o relacionamento que iniciara com Blanche. Quando estupra Blanche, Stanley está alcoolizado, mas o diálogo demonstra que não está bêbado a ponto de não saber o que faz (desculpa que Stella usa para perdoar seu

comportamento agressivo). Stanley age de maneira selvagem, talvez impulsiva, mas não irracional. Ao contrário de um animal, *ele sabe o que está fazendo*.

Cada personagem tem sua *falha crítica*, mas o conjunto geral da peça indica que toda a sociedade é problemática, sendo difícil não possuir algum deslize moral. Até mesmo Mitch tenta se aproveitar de Blanche, alegando que ela não era “limpa o bastante” para casar. E Eunice, a amiga de Stella, reforça a cultura machista de que a mulher deve “fingir que não vê”. No fim de *Um Bonde...*, nenhum personagem se destaca pela empatia ou altruísmo.

É possível dizer, embora em menor grau, que em *Os Sete Gatinhos* Silene também passa por um processo de decadência. Ela começa mimada pela família, em seguida é expulsa da escola, e termina prostituída. Cabe notar que a decadência, para as mulheres, começa associada a uma queda de padrão de vida, e quase sempre é seguido de desvalorização sexual, seja por promiscuidade ou prostituição. A forma com que a decadência feminina é abordada nessas narrativas reflete a visão social preconceituosa sobre as mulheres, que coloca como principais atributos do gênero: classe, beleza e pureza. Acrescentaria ainda a subserviência. Se a mulher não tem posses, não está no padrão estético apreciado, se exerce sua sexualidade e/ou se demonstra ter personalidade/opinião, ela será sabotada e invalidada pelo meio social. Essa engrenagem é tão perversa que não raras vezes faz com que as próprias mulheres não reconheçam valor em si mesmas fora desses atributos.

2.2.3. O declínio moral e a metáfora do apodrecimento

Embora vários dos personagens, apesar de suas falhas, ou talvez exatamente por elas, nos desperte uma certa compaixão, a maioria já está perdida e alguns cometem atrocidades por seus vícios. As ambientações das peças, os contextos, sugerem um mundo povoado por seres corrompidos. A ideia de *apodrecimento* perpassa as histórias, criando uma atmosfera de degeneração no corpus artístico desses autores. Em Nelson Rodrigues, no entanto, essa ideia é inclusive verbalizada.

Em *Os Sete Gatinhos*, “Seu” Noronha diz o seguinte para o Dr. Bordalo, médico ao qual oferece a caçula:

“SEU” NORONHA (num falso e divertido espanto) — Canalha, eu? (incisivo) Eu só, não! Todos nós somos canalhas! (rindo, pesadamente) Também o senhor, também o senhor! (novamente sério e violento) Sabe por que esta família ainda não

apodreceu no meio da rua? (num soluço) Porque havia uma virgem por nós! O senhor não entende, ninguém entende. Mas, Silene era virgem por nós, anjo por nós, menina por nós! (feroz) Mas, agora que Silene está no quarto — esperando o senhor! (riso com desespero) nós podemos finalmente cheirar mal e apodrecer... (RODRIGUES, 2017, p. 212-213)

Em princípio Dr. Bordalo resiste à oferta, mostrando-se indignado. Porém, no contexto da história, o apodrecimento não se restringe à família protagonista. Dr. Bordalo, personagem secundário, também não consegue manter a postura de cidadão de bem. Acreditando que seu Saul aceitou estrear Silene como prostituta, ele cede ao seu desejo e possui Silene, que tem a idade de sua filha. Ainda que sua consciência manifestasse algum conflito, o que demonstra ao pedir à Aurora que cuspa nele antes do ato, ele também já foi corrompido, já apodreceu. Não suportando o peso de suas ações, Dr. Bordalo comete suicídio, deixando um bilhete: “Não quero que meu filha me beije no caixão!” (RODRIGUES, 2017, p. 221)

Podemos notar aqui uma situação que remete a *Lolita*, o clássico de Vladimir Nabokov sobre pedofilia. Mas cabe registrar que Nelson Rodrigues já tinha abordado o tema dois anos antes do russo, em *A Mentira* (1953). A obra rodrigueana está povoada por ninfetas, e homens que não controlam seus desejos, por mais reprováveis que sejam. Essa reincidência também retrata a cultura machista que permite que os abusos sexuais infantis aconteçam, e que no caso brasileiro foi agravada pelo contexto da escravidão, em que os senhores abusavam das mulheres escravizadas independentemente da idade. O autor retrata magistralmente a masculinidade tóxica que ainda hoje é um grave problema social.

Em *Um Bode...* Stanley também apodrece. O que inicialmente podemos enxergar como falta de educação, como um jeito bronco de ser, vai ganhando outros contornos no decorrer da narrativa. Mais do que rude, ele vai se mostrando agressivo, abusivo. Stella põe na conta da bebida, mas não trata isso como um vício, mas sim como *coisa de homem*. Por fim, ele ultrapassa a última fronteira da civilidade e torna-se um estuprador, um criminoso. Ainda assim, continua se safando, como aprendeu a fazer durante a Guerra. Provavelmente foi lá também que ele aprendeu a ser vingativo e a destruir outras pessoas.

Esse declínio moral não é apresentado como característica rara, mas como algo quase inerente aos seres humanos, diante de uma existência que, ao contrário de favorecer o florescimento de virtudes, está sempre a instigar o pior de cada um, ao colocar sua dignidade à prova diante de seus apetites (por sexo, status, dinheiro, poder) ou mesmo por objetivos aparentemente inofensivos, como a realização de sonhos pessoais.

2.2.4. A Insanidade e o Grotesco

A questão da loucura/insanidade é outra característica marcante da obra dramaturgica de Tennessee Williams e Nelson Rodrigues. Tomemos de empréstimo o estudo de Foucault sobre pessoas internadas em instituições na Europa nos séculos XVII e XVIII por não serem consideradas “normais”: mulheres caducas, velhas senis ou enfermas, velhas infantis, pessoas epiléticas, mulheres senis, inocentes malformados e disformes, moças incorrigíveis, debochados, filhos ingratos, pais dissipadores, prostitutas, insanos, libertinos, dilapidadores da estrutura familiar, blasfemadores, profanos, ímpios, suicidas fracassados, desesperados, seres de súbito furor, desordeiros, feiticeiros, astrólogos, alquimistas, escravos do desejo, doentes venéreos, devassos: diversos rótulos que, em algum momento da história da humanidade, passaram a ser nomeados por um único termo: loucos.

Em *O Zoológico de Vidro*, todos os Wingfield estão em fuga. Laura foge da realidade por meio de seus animais de vidro, Amanda foge mantendo-se ligada ao passado, Tom foge primeiro nas idas ao cinema, e depois literalmente, foge da família que atrapalha sua vida. Podemos perceber que existe nesses parentes um padrão para as fugas mentais que resvalam na insanidade, no abandono do real. Contudo, vale notar que os homens da família tentam encontrar uma saída concreta para os seus problemas, indo embora, enquanto as mulheres parecem condenadas às suas ilusões.

Em *Um Bonde chamado Desejo*, as DuBois também fogem, mas cada uma à seu modo. Stella foge literalmente, indo embora de Belle Reve para casar com Stanley; enquanto Blanche foge mentalmente, de maneira similar à Laura e Amanda. E termina internada, num desfecho que parece inevitável num mundo hostil a pessoas como ela.

Laura, mais especialmente, foi inspirada em Rose, irmã de Williams, que tinha problemas psiquiátricos, passou por algumas internações, e por fim foi lobotomizada, sendo uma das primeiras pacientes a ser submetida a essa prática nos Estados Unidos. Mas o dramaturgo inseriu a temática da doença mental em outras peças, de forma até mais explícita, como em *Um Bonde...* e *De repente, no último verão*. Internações, eletrochoques e lobotomia, tudo o que Rose experienciou foi traduzido em drama.

Vários personagens de Nelson também flertam com a loucura, quando esta não é evidente. Em *Os Sete Gatinhos*, diferentemente de *O Zoológico de Vidro*, esse flerte ao invés de fuga se manifesta como violência, os personagens canalizam suas emoções - desespero, ciúme, raiva - em assassinato; não há resolução sem morte.

Em *A Serpente*, embora o conflito principal também culmine em assassinato, os personagens do triângulo amoroso têm um certo fascínio pela morte que não existe em *Os Sete Gatinhos*. Uma romantização/fetichização da morte, de morrer ou matar por amor. Nelson Rodrigues explora a ideia de uma natureza suicida e assassina do ser humano. Essa relação íntima com a morte durante toda a nossa existência.

O grotesco, em termos de aberrante, ridículo, caminha lado a lado com a insanidade. Em *O Zoológico...*, está presente nos modos afetados de Amanda, em seu esforço para fazer o apartamento parecer menos pobre. Em *Um Bonde...*, podemos encontrá-lo nas roupas fora de contexto de Blanche, na sua linguagem, na lanterna chinesa que ela coloca na lâmpada, nos núcleos familiares do bairro pobre de Nova Orleans.

Em Nelson Rodrigues, igualmente o grotesco e a insanidade andam juntos. Em *Os Sete Gatinhos*, está nos desenhos indecentes no banheiro, na falta de pudor com que as filhas andam em trajes íntimos em frente aos pais, nas superstições dos personagens, nas pretensões arrivistas de “Seu” Noronha. Em *A serpente*, Décio é o elemento mais grotesco, na sua cruzada para se provar macho. Também o contexto de dois jovens casais morando juntos soa esdrúxula e despropositada.

Em outras peças, comportamentos estranhos por vezes são naturalizados, possivelmente porque o autor entende a loucura como um dos traços de personalidade mais essencialmente humanos, e suas manifestações mais identificáveis sejam atitudes muito atípicas e ausência de censura. A loucura em alguns casos serviria como mecanismo de rejeição da realidade, em outros permitiria a sinceridade que nossas convenções bloqueiam. Quanto menos loucos, mais mecanizados ficamos. Em certo grau, a loucura resgataria nossa humanidade primordial, em que nossos instintos estão sempre em disputa com a nossa razão.

2.2.5. A Violência

Um outro aspecto que permeia as obras dos dois dramaturgos é a violência, algumas vezes psicológica, em outras verbal, mas em muitas ocasiões violência física. Obviamente que esse aspecto guarda relação com o declínio moral que já abordamos.

Acreditamos que não seja necessário elencar aqui os exemplos de violência encontrados nas peças selecionadas, evitando repetições, mas podemos destacar alguns tipos:

abandono, uso de termos depreciativos, violência doméstica, prostituição forçada, estupro, assassinatos.

E ambos os autores foram ainda mais fundo em outros trabalhos. Williams encena canibalismo em *De repente, no último verão*, e Nelson encena uma mãe afogando os filhos em *Anjo Negro*. Nenhum dos autores hesitava em se embrenhar nos cantos mais sombrios da alma humana.

Em artigo republicado pela revista Folhetim, sobre o *teatro desagradável*, disse Nelson:

E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atroz e não atroz não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. (RODRIGUES, 2000, p. 13)

Nas peças selecionadas grande parte das violências é cometida contra personagens femininas, e muitos estudos sobre os dois dramaturgos aborda esse recorte de gênero. Aqui nos interessa mais ressaltar que a violência é uma constante nas peças de Williams e Rodrigues, porque é uma constante na vida, e eles não tinham receio em sujar as mãos, ficcionalmente, lidando com o maligno que nos rodeia. A eles importa tudo que é mais universal e inscrito no ser humano – o sexo, a violência, a morte.

Williams escreve em suas *Memoirs*: “Violência! Todos os meus antigos psiquiatras, mas especialmente o Dr. Lawrence Kubie, o francês, me disse que eu tinha violência em mim, e ele estava certo sobre isso. Exceto que minha violência é toda verbal”¹² (WILLIAMS, 2006, p. 208, tradução livre nossa). O poeta usa a violência interna que não é capaz de extravasar de outro modo e externaliza na obra.

¹² Violence! All of my old psychiatrists, but especially Dr. Lawrence Kubie, the Frenchman, told me that I had it in me, and right he was about that. Except that my violence is all verbal. (WILLIAMS, 2006, p. 208)

3. RELIGIOSIDADE E SIMBOLOGIAS IMPREGNADAS NAS PEÇAS

3.1. Os símbolos e referências cristãs

Ao longo de suas trajetórias, embora tenham experimentado graus variados de sucesso, por outro lado tanto Tennessee Williams quanto Nelson Rodrigues foram taxados de vulgares, pornográficos, desagradáveis e “profanos”. Esse último rótulo deriva da percepção de que a religiosidade é uma característica bastante presente nas suas produções artísticas, porém de formas controversas ao sentido comum.

Algumas notas biográficas podem ajudar a entender a relação desses autores com o aspecto da religiosidade. Tennessee Williams, por exemplo, era neto de um pastor episcopal, o Reverendo Dakin, que foi a principal figura masculina de sua infância (pois seu pai passava muito tempo fora, viajando a trabalho). Dakin tinha uma voz suave, gostava de ler e de fazer a pregação de seus sermões com ênfases dramáticas. Mais tarde Tennessee Williams descobriria que seu avô também era homossexual (porém reprimido por quase toda a vida). Ele seria para sempre uma das pessoas favoritas de Williams, referência moral, de acolhimento e aceitação. Segundo Lahr, era “seu *totem* de sorte e amor”¹³ (LAHR, 2014, p. 211, grifo nosso).

Nelson Rodrigues, por sua vez, vinha de uma família que não tinha grandes vínculos com qualquer religião. Sua mãe era protestante, de origem mais conservadora, mas não impunha uma prática religiosa aos filhos. Seu pai só havia decorado a Bíblia para que os sogros permitissem o casamento. Mas a religiosidade estava por todos os lados na infância de Nelson na Aldeia Campista, especialmente nos velórios, que na época eram realizados em casa.

O próprio Nelson falaria sobre sua relação com a religião:

Eu tinha tias protestantes, minha mãe tinha uma certa tendência ao protestantismo. Nós frequentávamos uma igreja no Méier. Eu achava a Igreja Protestante muito feia, seca, árida, sem graça nenhuma. E voltava de lá sempre com dor de cabeça. Agora, sempre tive uma fascinação total pela Igreja Católica. Por causa dos santos. Eu fazia à Igreja Protestante esta restrição gravíssima, de não ter santos. Eu não prescindia dos santos, do senhor morto na Sexta-Feira da Paixão. Eu tinha vontade de ser

¹³ “his totem of luck and love” (LAHR, 2014, p. 211).

coroinha, naquele tempo, tinha vontade de ser frade. (RODRIGUES, 2017, p.21, grifo nosso)

Em sua pesquisa *Religiosidade Brasileira no drama de Nelson Rodrigues*, Petra Souto ressalta que “Um dos traços mais visíveis na obra de Nelson Rodrigues, atestado pelos seus mais variados intérpretes, é o da recorrência da temática da religiosidade e o da triangulação amorosa.” (SOUTO, 2015, p. 34). Quanto à questão religiosa, ela resume a ideia de outro pesquisador, Francisco Carneiro da Cunha, que vê o dramaturgo como o narrador da miséria do homem moderno, preso num paradoxo, por conhecer as leis sagradas, mas ter suas crenças corrompidas pelo mundo.

É interessante como uma breve passagem pelos títulos das criações de Nelson pode ser reveladora dessa presença da simbologia cristã: “A mulher sem *pecado*” (peça de teatro); Meu destino é *pecar* (romance); “*Anjo negro*” (peça de teatro); O homem *proibido* (romance); “Toda nudez será *castigada*” (peça de teatro); “A *serpente*” (peça de teatro). As escolhas vocabulares de palavras relacionadas à experiência religiosa – pecado, proibido, castigo, serpente – não são mero acaso. Assim como não o são alguns títulos de peças de Tennessee Williams: “*Adam and Eve on a Ferry*”, “*Battle of Angels*”, “*Auto Da Fé*”, “*This Property Is Condemned*”, “*The Purification*”, “*Kingdom of Earth*”, “*The Red Devil Battery Sign*” (grifos nossos). Essas palavras fizeram parte da primeira formação de Williams, como algumas outras: sacrifício, tentação, impureza.

Veremos como Williams e Rodrigues fizeram uso de elementos e alegorias provenientes do cristianismo para subverter a ordem do discurso, para romper com paradigmas e criticar a hipocrisia da sociedade. Ambos eram transgressores e foram considerados por vezes pervertidos, por não autocensurarem sua arte, por não se submeterem às fronteiras que muitas vezes limitam e atrofiam as manifestações artísticas.

Desde *O Zoológico de Vidro*, sua primeira peça bem-sucedida, e pouco controversa, em comparação com aquelas que a sucederiam, Williams já usava símbolos religiosos. O uso frequente de símbolos é uma marca do dramaturgo, que dizia que “arte é feita de símbolos do jeito que seu corpo é feito de tecido vital”¹⁴ (WILLIAMS apud ASTRAUSKIENĖ E ŠLEŽAITĖ, 2013, p. 69, tradução livre nossa) e “Eu digo que

¹⁴ “art is made out of symbols the way your body is made out of vital tissue” (WILLIAMS, 1978, p. 45 apud ASTRAUSKIENĖ e ŠLEŽAITĖ, 2013, p. 69).

símbolos não são nada além do natural discurso do drama,”¹⁵ (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 173, tradução livre nossa).

Astrauskienė e Šležaitė trabalham com as ideias da hermenêutica de Paul Ricoeur, que guardam proximidade com a filosofia da cultura e se utilizam da interpretação de textos e análises de narrativas poéticas, propondo um modelo que enfatiza a descoberta de significados escondidos nos símbolos da linguagem comum. A tarefa da hermenêutica seria, então, desvendar as significâncias múltiplas dos símbolos, em que um sentido primário designa um sentido secundário que só pode ser apreendido a partir do primeiro.

Nas palavras de Ricoeur:

... é o reconhecimento do sentido literal que nos permite ver que um símbolo contém ainda mais sentido. Este excesso de sentido é o resíduo da interpretação literal. No entanto, para quem participa na significação simbólica, não há efetivamente duas significações, uma literal e uma simbólica, mas antes um único movimento que o traslada de um nível para o outro e que o assimila à segunda significação por meio de ou através da significação literal.

A significação simbólica é, por conseguinte, de tal modo constituída que apenas podemos atingir a significação secundária mediante a significação primária, onde esta significação primária é o único meio acesso ao excedente de sentido. (RICOEUR, 1976, p.67)

Para o filósofo, os símbolos estão inerentemente ligados ao sagrado, e é isso “que constitui toda a diferença entre o símbolo e uma metáfora. A última é uma invenção livre do discurso; o primeiro está vinculado ao cosmos” (RICOEUR, 1976, p. 73). O símbolo seria o elemento irredutível com um significado que deriva do universo sagrado; “aquilo que nos símbolos pede para vir à linguagem, mas que nunca ingressa totalmente na linguagem, é sempre algo de poderoso, eficaz e forte” (RICOEUR, 1976, p. 75).

Ricoeur distingue a metáfora do símbolo, explicando que normalmente o alcance da metáfora é limitado, e mesmo quando consegue um maior alcance se trivializa até se tornar uma metáfora “morta”, enquanto os símbolos se perenizam, ou no máximo se transformam, porque se vinculam a significados universais. Contudo, existem as metáforas de raiz, ou dominantes, que são capazes de gerar e organizar uma rede que une o nível simbólico (de lenta evolução) com o nível metafórico que é mais volátil. O jogo metafórico pode criar redes que se estendem a ponto de reunir diversas esferas culturais, a exemplo do cristianismo.

¹⁵ “I say that symbols are nothing but the natural speech of drama,” (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 173).

O simbolismo cristão seria para Williams a ferramenta que o ajudaria a explorar o território da espiritualidade. Embora ao longo de sua vida ele tenha abandonado as práticas religiosas, os conflitos internos iniciados desde a passagem de sua inocência como jovem crente para a consciência carnal sempre o acompanharam. Williams faz uso de termos litúrgicos no contexto ordinário (e nesse sentido, profano) da peça, de modo a criar uma relação entre o plano espiritual e a experiência humana, que, em sua visão artística, é um mistério irreduzível a meras histórias individuais.

A seguir iremos demonstrar o uso dos elementos cristãos nas obras selecionadas dos dois autores.

O Zoológico de Vidro:

O apelido que Jim dá a Laura em *O Zoológico de Vidro*, “**Rosas Azuis**”, por exemplo, carrega uma forte simbologia, conforme explicam Astrauskienė e Šležaitė:

Por mudar o clichê poético de descrever uma rosa como vermelha ou branca, Williams constrói uma imagem original de uma rosa azul, assim enfatizando a singularidade e glamour de Laura. Azul é a cor “do céu, da pureza, da verdade, do ideal”, e, num simbolismo cristão, azul é associado à Virgem Maria (FERBER, 2001, p.31) [...] Outra implicação pode ser encontrada na imagem cristã da “rosa sem espinhos” (ibid.: 176) aplicada à Virgem Maria, a qual permite que Laura seja caracterizada como uma garota inocente, terna e obediente.¹⁶ (ASTRAUSKIENĖ E ŠLEŽAITĖ, 2013, p. 74-75, tradução livre nossa)

Nas notas de produção de *O Zoológico de Vidro*, Williams reforça a intenção de transmitir essa aura de santidade à Laura: “A luz sobre Laura deve ser diferente daquela das outras personagens e ter uma claridade pura, absoluta, como a luz usadas nos antigos retratos religiosos de santas e madonas.” (WILLIAMS, 2014, p. 28) O uso das rosas como alegoria para Laura é evidenciado na indicação da cena II: “No palco escuro, a tela é iluminada com a imagem de rosas azuis. Gradualmente a figura de Laura torna-se aparente e a tela sai.”¹⁷

¹⁶ By changing the poetic cliché of describing a rose as red or white, Williams constructs an original image of a blue rose, thus emphasising Laura’s distinctiveness and glamour. Blue is the colour “of heaven, of purity, of truth, of the ideal,” and in Christian symbolism, blue is related to the Virgin Mary (Ferber 2001: 31). [...] Another implication may be found through the Christian image of the “rose without thorns” (ibid.: 176) applied to the Virgin Mary, which allows Laura to be characterised as an innocent, tender, and obedient girl. (ASTRAUSKIENĖ E ŠLEŽAITĖ, 2013, p. 74-75)

¹⁷ On the dark stage the screen is lighted with the images of blue roses. Gradually Laura’s figure becomes apparent and the screen goes out. (WILLIAMS, 1999, p. 24) Neste caso, optamos por traduzir o original blue roses como rosas azuis, pois Clara Carvalho o traduziu como botões de rosa, o que, em termos simbólicos, parece menos preciso.

(WILLIAMS, 1999, p. 24, tradução livre nossa). O fato de que rosas azuis não existem na realidade, apenas destacaria a singularidade da personagem. A rosa é um símbolo recorrente nos trabalhos de Williams, como em *The Rose Tattoo* (*A Rosa Tatuada*). E Rosa é também o nome da irmã do dramaturgo, modelo do qual a personagem é derivada.

Outra referência foi assinalada pelo próprio dramaturgo, ao contar que estabeleceu o personagem Jim como um **salvador**: “Desde que eu tenho uma queda poética por símbolos, eu estou usando esse personagem também como um símbolo; ele é aquele algo muito atrasado mas sempre esperado pelo qual nós vivemos.”¹⁸ (WILLIAMS apud ASTRAUSKIENĖ E ŠLEŽAITĖ, 2013, p. 78, tradução livre nossa). Henry Beasley, em sua tese de doutorado que analisou o elemento religioso na obra de Tennessee Williams, acena para outro detalhe: “Depois de nos dizer que pretende que o personagem funcione como um símbolo, Williams apresenta um home cujo nome é Jim O'Conner. As iniciais do nome dele (J.C.) não deveriam nos escapar”¹⁹ (BEASLEY, 1973, p. 88, tradução livre nossa).

Durante uma briga com Amanda, na qual ela duvida que ele realmente vá toda noite ao cinema, Tom ironicamente se descreve com um gênio do crime, que chamariam de **El Diablo**. Como escritor, Tom poderia ter escolhido qualquer outra alcunha para esse alter ego fictício, adotar a simbologia do inimigo maior do cristianismo certamente não deve ter sido por acaso. Espelha a batalha interna do personagem, entre o que ele percebe como o bem e o mal dentro dele, traduzido no dilema entre permanecer ou partir, entre se sacrificar ou cair. Ele sabe que o instinto, o “diabo” dentro dele, está ganhando terreno, é o chamado para o mundo. No seguinte diálogo entre Tom e Amanda, podemos entender de onde vem esse pensamento:

AMANDA — Então o homem se move por instintos! Não venha falar de instintos para mim! Instinto é uma coisa da qual a pessoa tem que fugir! Instinto é para os animais! Adultos cristãos não querem saber de instintos!

TOM — E o que os adultos cristãos querem, mãe?

AMANDA — Coisas superiores! Coisas da mente e do espírito! Só os animais têm que satisfazer os seus instintos! Certamente nossos objetivos são de alguma forma superiores aos deles! Aos dos macacos – porcos –

TOM — Pois eu acredito que não são. (WILLIAMS, 2014, p. 65)

¹⁸ “Since I have a poet’s weakness for symbols, I am using this character also as a symbol; he is the long-delayed but always expected something that we live for” (WILLIAMS apud ASTRAUSKIENĖ E ŠLEŽAITĖ, 2013, p. 78)

¹⁹ After telling us that the character is intended to function as a symbol, Williams introduces a man whose name is Jim O'Conner. His initials should not escape us (BEASLEY, 1973, p. 88)

O termo “**Anunciação**”, usado na Cena Cinco, traça um paralelo com a passagem bíblica em que a Virgem Maria fica sabendo, por meio de um anjo mensageiro, sobre a vinda do Cristo (embora naquele contexto ela seja o veículo dessa vinda, pela gravidez). Beasley vê essa alusão como irônica, considerando a aspecto prosaico do uso num contexto em que Tom conta que convidou um colega de trabalho (potencial pretendente) para jantar. O pretendente, como assinalamos, corresponde ao Cristo, em sua função de salvador. E essa é uma ironia maior, pois Jim revela-se um símbolo do mundo moderno, materialista, ele encarna aqueles que buscam pelo “*American Dream*”, pela vitória, pelo sucesso. Ele não cumpre a subentendida promessa de salvar os Wingfields, primeiro porque Tom é uma espécie de “falso profeta”, que leva para casa um suposto pretendente sem averiguar se ele era comprometido, segundo porque as aspirações do próprio Jim também são individualistas, ele já traçou os planos para sua vida, e está totalmente comprometido com ele mesmo.

Os Sete Gatinhos:

Em *Os Sete Gatinhos*, as referências à religiosidade começam com Bibelot, que usa a “medalhinha de um santo” no pescoço, a qual beija constantemente. Ele não se considera um homem de fé, exceção que abre para o **santo**:

BIBELOT (trocista) — Jurar por Deus?... Eu não acredito em nada, quer dizer... (apanha o santinho do pescoço) *Só acredito nesse aqui. (Bibelot beija o santinho do pescoço.)* (RODRIGUES, 2017, p. 176, grifo nosso)

O costume do personagem de só usar terno branco faz com que ele seja chamado de “o homem *vestido de virgem*”. Embora a referência seja cristã, e a figura do Papa com sua **veste branca** seja a que mais se assemelha às túnicas das diversas pictografias de Nossa Senhora; cabe lembrar que na cultura yorubá, a cor branca representa Òsàlá (Oxalá) e que no candomblé o seu uso, além de representar a pureza, tem a finalidade de resguardar do mal os filhos dos Orixás. No Brasil, e, mais especificamente, no Rio de Janeiro, o sincretismo religioso é uma marca cultural, sendo totalmente admissível que alguém seja devoto de um santo e se vista de modo a também homenagear seu orixá.

Podemos dizer que a ênfase do simbolismo cristão, na peça, é colocada sobre Silene, quase santificada pelo pai, devido à **virgindade**, conforme podemos constatar nos trechos abaixo:

“SEU” NORONHA — ... Minha filha, não. Quase não tem quadris, nem seios: o seio só agora está nascendo, só agora! *Silene é pura* por nós, ou você não percebe que ela é pura por nós? (RODRIGUES, 2017, p. 202)

“SEU” NORONHA (com a voz estrangulada) — O senhor não entende nada de pureza, de inocência... O senhor já viu, *na igreja*, uma *virgem de vitral*? Escute: de tarde, o sol bate na igreja... E a luz atravessa a virgem... (aponta para o alto como se mostrasse um invisível sol) *Assim é Silene — uma virgem atravessada de luz*... (com um esgar de choro) E de tanto adorar minha filha, eu descobri que, *entre todas as meninas da Terra, só ela é virgem e só ela é menina*... (RODRIGUES, 2017, p. 208)

... Sabe por que esta família ainda não apodreceu no meio da rua? (num soluço) Porque *havia uma virgem por nós!* O senhor não entende, ninguém entende. Mas, *Silene era virgem por nós, anjo por nós, menina por nós!* (RODRIGUES, 2017, p. 213)

No drama rodrigueano, entretanto, por vezes a violência se manifesta tomando a religiosidade como pretexto, por uma distorção dos valores religiosos. Quando o sonho de ascensão social de “Seu” Noronha por meio de Sibelie é esmagado pela gravidez da menina, ele deixa de vê-la como santa, para tratá-la como “uma qualquer”, a oferecendo para os homens próximos. Esses eventos incitam uma espiral de outros, cada vez mais avassaladores:

O pretensol burguês de ‘Seu’ Noronha desaba de forma trágica, assim como a família patriarcal do Dr. Bordalo, que se mata corroído pelo remorso de ter praticado pedofilia e, ainda mais, porque Silene tem a mesma idade de sua filha. Vão-se, com eles, os valores ideológicos da família e do matrimônio. Quanto aos assassinios de Biblot e de ‘Seu’ Noronha, representados, na peça, como rituais sacrificiais, tem como objetivo limpar os pecados da família, prática corrente desde a fundação do mundo, sustentada pela junção entre violência e religiosidade (SOUTO, 2015, p. 63)

“Seu” Noronha tenta transmitir a imagem de homem temente a Deus: “...eu não tenho o direito de ameaçar, fisicamente, ninguém. Acho que quem dá na cara de alguém ofende a Deus” (RODRIGUES, 2017, p. 184) e, segundo Aurora, é um adepto da Igreja Teofilista (religião fictícia criada por Nelson Rodrigues e inspirada no espiritismo), na qual os membros recebem mensagens dos desencarnados. Chamamos atenção para o fato que, embora no início da peça o dramaturgo refira-se a essa religião de maneira jocosa (em que o uso de papel higiênico seria uma heresia), o aspecto da mediunidade se mostra legítimo, pois tudo que é profetizado por Hilda ao incorporar o primo Alípio acaba se concretizando. No fim, Arlete revela às irmãs que o pai sabia que elas se prostituíam, porque era ele mesmo que mandava os velhos as procurarem, sendo o mal que dizia querer combater: “Velho! você é o **demônio** que chora por um olho só!” (RODRIGUES, 2017, p. 236).

Um Bonde chamado Desejo:

Em *Um Bonde chamado Desejo* as referências cristãs não estão tão evidentes quanto em *O Zoológico de Vidro*, e muitos críticos interpretaram a obra como um conflito entre o passado (representado por Blanche DuBois) e o tempo presente da peça (representado por Stanley Kowalski), mas para Beasley esse tipo de abordagem falha em admitir que o destino de Blanche é individual e consequência de seus erros privados. As questões principais da peça são conflitos pessoais, não sociais.

Beasley entende *Um Bonde...*, como a **via crúcis** da personagem Blanche. Para ele, “o padrão que determina a vida de Blanche é o padrão tradicional cristão de pecado, arrependimento, penitência e expiação. O padrão é interrompido bem próximo da redenção.”²⁰ (BEASLEY, 1973, p. 100, tradução livre nossa).

O pecado de Blanche, que a faria sentir-se culpada, e afastada de Deus, teria sido sua reação à descoberta da homossexualidade do marido, a qual aparentemente o levou ao desespero e ao suicídio. Por esse pecado, a luz divina que ela atribuía a ele se apagou, e Blanche se viu mergulhada em sombras. Não há como reverter essa perda, e as outras perdas que seguem (dos parentes, da propriedade, do padrão de vida) correspondem à punição de Blanche, reduzida a uma espécie de morta-viva. Mas, ao contrário dos santos que antes eram pecadores e alcançaram a expiação, essa possibilidade de redenção é negada para a personagem.

Ele destaca que “*O padrão da falha de salvação* vai se revelar mais importante para uma visão do trabalho total de Williams do que para qualquer peça em particular.”²¹ (BEASLEY, 1973, p. 84, tradução e grifo nossos). O pesquisador aponta outras referências cristãs em *Um Bonde chamado Desejo*:

Williams coordena outra implicação religiosa muito sutil e habilidosa na peça. Um número de referências sugere uma conexão entre Shep Huntleigh e Stanley Kowalski. Blanche conhece Shep na véspera do Natal, e seu nome parece ovelha (sheep, em inglês, à parte nosso). Stella comenta que “Stanley nasceu cinco minutos depois do Natal,” para o que Blanche responde “Capricórnio – o bode!” Assim, ambos os homens estão associados com o nascimento de Cristo, e ambos estão

²⁰ The pattern that determines the course of Blanche's life is the traditional Christian pattern of sin, repentance, penance, and expiation. (BEASLEY, 1973, p. 100)

²¹ The pattern of the failure of salvation will be found to be more important to a view of Williams' total work than it is to any particular play (BEASLEY, 1973, p. 84)

associados com animais que são símbolos familiares do Novo Testamento.²²
(BEASLEY, 1973, p. 114, tradução livre nossa)

O **bode** possuía, na simbologia pagã, o significado de libido, de força fecundante. O animal era usado em sacrifícios das religiões antigas, nas festas dionisiacas, e esse ritual está no cerne do nascimento da tragédia grega (“canto do bode”). Também remete à Pan, o deus cultuado pelos agricultores gregos, que era meio homem, meio bode. A partir da era cristã, o bode foi associado com o demônio, com a feitiçaria, e com os ímpios. Stanley ser do signo de capricórnio/bode o investe desses significados, que Blanche contrapõe ao do seu signo, **Virgem**. Na astrologia ele é frequentemente vinculado ao mito grego de Perséfone, raptada por Hades, e aprisionada no inferno. Na simbologia cristã, a mãe de Cristo é A Virgem, que gera e concede seu único filho para a salvação do mundo. Em qualquer dessas visões, a virgem está relacionada ao sacrifício por um bem maior. Essas referências, como outras, antecipam que o destino de Blanche é se sacrificar, colidindo com a natureza violenta e sensual de Stanley, para garantir a perpetuação da família DuBois.

O nome da irmã de Blanche, “Stella que é estrela!” (WILLIAMS, 1976, p. 36). Nessa fala, Blanche parece não apenas lembrar o significado do nome da irmã, mas vê-la como a **estrela** que pode guiá-la para a salvação. Estrelas em geral são associadas com o divino, com proteção e esperança. Assim como a estrela guia conduziu os Reis até Cristo, Blanche via na irmã alguém que poderia resgatá-la e reaproximá-la de Deus.

Existe outra passagem no texto, em que Blanche diz “**os cegos guiam os cegos**”, em alusão ao versículo bíblico de Mateus, 15:14, “Deixai-os: são cegos guias de cegos. E se um cego guiar outro cego, ambos cairão no fosso.” O uso desse ditado por Blanche significaria o sinal de um desastre iminente. Ela não consegue partilhar da satisfação de Stella com sua vida e marido, e, mesmo sendo aquela que na maior parte do tempo escapa voluntariamente da realidade, ela percebe que, a seu próprio modo, Stella faz o mesmo. Obviamente, toda essa negação de consciência não poderia conduzir para um bom desfecho.

Embora a análise de Beasley de *Um Bonde...* como uma via crúcis de Blanche nos pareça uma interpretação válida, abrimos ainda uma outra possibilidade de interpretação, partindo do conceito cristão da queda a partir do **pecado original**. Esse conceito se estabelece no livro do Gênesis, quando Eva, seduzida pela serpente, come a maçã da árvore proibida e a

²² Williams manages one other very subtle and skillful religious implication in the play. A number of references suggest a connection between Shep Huntleigh and Stanley Kowalski. Blanche met Shep on Christmas Eve, an appropriate detail, and his name implies sheep. Stella notes that “Stanley was born m five minutes after Christmas, “to which Blanche responds, “Capricorn— the goat:”. Thus, both men are associated with Christmas, and both are associated with animals that are familiar New Testeiment symbols. (BEASLEY, 1973, p. 114)

oferece em seguida para Adão, que também aceita. Esse é o pecado original que fez com que Deus os expulsasse do Éden/Paraíso, para a existência na Terra, onde teriam que sofrer para sobreviver, pois também perderam a imortalidade.

A trajetória de Blanche guarda similaridades com essa narrativa. Se lembramos que a árvore interdita por Deus era a árvore do conhecimento, quando Blanche (Eva) toma conhecimento da orientação sexual de Allan (morde a maçã), e divide com ele o que sabe (oferece a maçã para Adão), toda a ilusão sobre a qual seu casamento estava fundada desmorona (são expulsos do Éden), e nenhum deles sabe como viver sem ela. Blanche, enquanto uma Eva atualizada, que conduz à morte do parceiro, é condenada ao infortúnio. Ela tenta retornar ao estado de felicidade da juventude (Jardim do Éden), mas está proibida de voltar. Seguindo esse raciocínio, Stanley, em sua rispidez e brutalidade, serviria como metáfora para a dura realidade (punição divina) enfrentada por Blanche/Eva.

A Serpente:

Em *A Serpente*, é no aspecto da **tentação** que o conflito da peça se aproxima do mito cristão do Gênesis. Porém, não é tão simples estabelecer nessa história qual das irmãs é a **serpente**, e quem é realmente a vítima da tentação. Se é Guida que oferece o marido, seria ela a serpente, e Lígia, aquela que sucumbe? Ou a serpente seria Lígia, com sua persuasão emocional que beira a chantagem, e Guida seria a Eva que sucumbe, propondo o adultério consentido?

A serpente, mais do que um personagem específico, pode aqui também ser vista como o próprio desejo, que não respeita os limites matrimoniais. A serpente é o desejo de Décio pela empregada, o desejo de Ana por Paulo e vice-versa. O desejo é a serpente a sibilar nos ouvidos de todos os personagens.

Se definirmos que Guida seja Eva, que oferece o fruto proibido (Lígia) para Paulo/Adão, pelo desfecho, o casal Eva/Guida e Paulo/Adão seria expulso do paraíso da felicidade conjugal, e Guida seria punida com a morte pelo pecado de instigar o adultério. Por outro lado, se definirmos que Lígia seja Eva, que prova do fruto desconhecido (sexo) junto de Paulo/Adão, teria Guida sido a serpente. Pelo desfecho, Eva/Lígia e Paulo/Adão seriam expulsos do paraíso da paixão, e punidos com a separação pelo assassinato de Guida. Os três perdem, em qualquer caso, por terem pecado.

Paulo, durante uma conversa com Guida, diz que ela é uma **santa**, pois nunca havia visto “nada mais terno, mais amigo, e de um amor mais brutal”, referindo-se ao sacrifício dela para salvar a irmã. Lígia chega a beijar seus pés. Mesmo que a intenção de Guida não tenha

sido tão puramente desprendida e altruísta, seu destino é ser sacrificada, como é comum aos santos.

Petra Souto explica que, segundo o pesquisador Francisco Carneiro da Cunha, a dualidade do caráter da mulher contido no discurso bíblico atravessa toda a obra rodrigueana, representadas pelos arquétipos das **duas Marias**, a **Mãe de Jesus** e a **Madalena**, unidas pelo amor a um mesmo homem. Segundo Cunha, essas “duas Marias evangélicas não surgem transfiguradas como *duas mulheres distintas*, com laços de sangue ou não, surgem, então, como *dualidade conflituada numa única mulher*, a puta santificada ou santa prostituta” (CUNHA, 2003, p.2 – grifos do autor apud SOUTO, 2015, p. 94).

Nessa acepção, de uma estrutura **Santa Maria – Jesus – Maria Madalena**, Guida seria a Maria que cuida do homem, e Lígia seria a Madalena, que o leva para o mundo. Mas Souto destaca que essa relação pode ser vista também como um incesto, pois essas duas irmãs possuem uma estranha espécie de simbiose. Lígia mesmo diz que “Nenhuma irmã faria isso por outra irmã”.

Como pudemos ver, Williams e Rodrigues têm suas produções artísticas atravessadas pela ideia de *pecado*, por isso usavam constantemente simbologia da fé cristã, predominante no mundo ocidental, e conhecida em todas as camadas sociais. Se valeram de discursos e alegorias que estão no imaginário coletivo, mas promovendo um rearranjo sofisticado que realocava ou encurtava a estatura do conceito de sagrado. No entanto, não parece que havia a intenção de profanar os símbolos religiosos, mas sim de colocar o sagrado ao alcance da humanidade, e não acima dela. E em última instância, não seria essa a simbologia do Cristo, o Deus que se fez carne e caminhou junto ao povo?

3.2. Outras referências simbólicas e/ou mitológicas

A propósito da importância da mitologia, vejamos o que diz Joseph Campbell, um dos maiores estudiosos do assunto:

Quando a história está em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida. Isso dá perspectiva ao que lhe está acontecendo. Com a perda disso, perdemos efetivamente algo, porque não possuímos nada semelhante para pôr no lugar. Esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e enformaram religiões através dos séculos,

têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. Mas assim que for apanhado pelo assunto, haverá um tal senso de informação, de uma ou outra dessas tradições, de uma espécie tão profunda, tão rica e vivificadora, que você não quererá abrir mão dele. (CAMPBELL, 1990, p. 15-16)

Continuando a análise a partir da ideia de camadas de significados proposta pelo modelo hermenêutico de Paul Ricoeur, seguiremos destacando os símbolos não cristãos presentes nas quatro peças selecionadas.

O Zoológico de Vidro:

O arquétipo do **príncipe** está contido tanto em *O Zoológico de Vidro* quanto *Os Sete Gatinhos*, embora no primeiro de maneira explícita, e no segundo como aquela associação cultural praticamente instantânea que os ocidentais fazem sobre o homem que propõe casamento a uma moça e se mostra disposto a “cuidar” dela.

Em *O Zoológico...*, Tom conta para o público:

Como um arquétipo do inconsciente coletivo, a imagem do pretendente começou a assombrar nosso pequeno apartamento... (Imagem na tela: Um jovem, com flores na mão, na porta de uma casa.) Raramente passávamos uma noite em casa sem alusão a essa imagem, esse espectro, essa esperança... (WILLIAMS, 2014, p. 48)

Focando em *O Zoológico...*, quando confessa à mãe que vaga pelo parque, Laura conta que passava “quase todas as tardes na **Caixa de Jóias**, aquela grande estufa de vidro onde cultivam flores tropicais”, amplificando a metáfora do vidro como algo que, além de belo, está relacionado a artigos valiosos como jóias, e também como uma frágil proteção para conteúdos ainda mais frágeis, a exemplo das flores tropicais.

O cinema é uma outra referência simbólica forte na peça, não apenas como tema das constantes discussões entre Tom e Amanda, da maneira como Tom utiliza o cinema como fuga da sua realidade, mas destacamos uma citação de Amanda: “Lembra de como *E o Vento Levou...* virou uma febre? A gente não podia sair de casa sem ler. Todo mundo *falava* como Scarlett O’Hara.” (WILLIAMS, 2014, p. 49). Amanda cita o livro de Margaret Mitchell, não o filme de Victor Fleming, mas quando a peça de Williams ganhou o palco, em 1945, o filme de 1939 já era um estrondoso sucesso.

Fazemos essa indicação, pois, apesar de Amanda ser inspirada na mãe do dramaturgo, muito do que se vê nela remete à protagonista de *E o Vento Levou...*, inclusive as cenas que

ela descreve dos inúmeros pretendentes, e a respeito dela mesma na juventude, como uma moça comunicativa “Eu conhecia a arte de uma boa conversação” (WILLIAMS, 2014, p. 35). Ela igualmente faz uso da técnica de “maquiar” pessoas e ambientes para parecer estar em melhores condições financeiras, e podemos argumentar que até mesmo sua obstinada empreitada para casar a filha compartilha de um tipo similar de vontade férrea como a de Scarlett para salvar Tara. É possível que Amanda seja um amálgama tanto de Edwina quanto da personagem emblemática de Hollywood.

Outro ponto interessante é que, apesar de seguir os princípios cristãos, em um determinado momento da peça Amanda rende-se a uma superstição, dizendo aos filhos que façam pedidos para a lua. A **lua** é adorada desde os tempos pagãos, associada ao feminino, senhora da noite e dos mistérios. No culto celta, era o astro no qual se concentrava o maior poder esotérico. Seu ciclo foi associado ao nascimento, morte e ressurreição. A partir do surgimento do cristianismo, por meio do sincretismo com as crenças dos povos antigos, o símbolo da meia lua foi associado à Virgem Maria (o sol seria Cristo). Existem muitas imagens da Virgem de pé sobre a meia lua, significando que ela está acima do plano terrestre. Mas o costume popular de fazer pedidos à lua é herança dos ritos pagãos. Essa passagem sinaliza a coexistência, naquela sociedade, mesmo entre os cristãos, de outras crenças, como resiste na nossa cultura com as benzedadeiras. Aqui vale um parêntese de que Amanda também faz referência à lua no final da peça, porém com outro significado. Quando ela manda Tom “ir para a lua”, já não é para a lua maternal, que realiza sonhos; mas para uma lua enganadora, que ilude os incautos com suas promessas vazias.

Em outra passagem, Tom se compara a um **“cachorro estranho”**. Embora cães em geral simbolizem amizade e confiança, um cachorro estranho, como ele adjetiva, para o qual as pessoas sorriem à distância, remete à ideia de um cão vira-latas, um cão que vadia pelas ruas e que não é visto com tanta benevolência porque ninguém sabe de onde vem, se é agressivo ou se tem alguma doença. Sua aparência pode fazer com que as pessoas o evitem. Cabe aqui também destacar a simbologia muito presente na cultura norte-americana do **“underdog”**. Muitos livros e filmes abordam essa temática, que pode ser considerada mesmo um subgênero nas categorias de entretenimento. O **“underdog”** é um herói improvável, o personagem humilhado que em certo momento consegue demonstrar seu valor e obter reconhecimento. É provável que aqui Tom estivesse revelando seu complexo de inferioridade, seu sentimento de ser um **“underdog”** na sociedade, que em certa medida também foi compartilhado pelo próprio dramaturgo.

A escolha de Tom pela vida na marinha mercante também pode ser interpretada pelo aspecto simbólico. O **marinheiro** é aquele que viaja, que nunca para, está sempre em movimento. Enquanto sua mãe e sua irmã estão presas ao passado, estagnadas, Tom abraça o presente, a impermanência, ele quer se mover junto com o tempo, não ser atropelado por ele. Tom adora cinema, e o cinema é feito de diversos quadros em movimento por segundo. A vida, para Tom, significa movimento. Ele é avesso à rotina, e parece temer se transformar em um dos inertes animais de vidro de Laura, à medida em que a irmã e a própria mãe parecem estar cristalizando e se tornando relíquias de um tempo já superado.

A vontade de Tom de viajar, como ele mesmo diz, ecoa o comportamento do pai, que partiu, deixando a família para trás. Porém, de certa forma, sair de casa simboliza um rito de passagem, um “*coming of age*”, um amadurecimento para o personagem. Pois embora com a ausência do pai ele tenha sido levado a assumir o papel de provedor e guardião da família, isso veio desacompanhado da sua evolução para um adulto. Ele sustenta a casa, mas ainda é o filho, ele não está em pé de igualdade com uma companheira, está sempre em condições de desvantagem em relação à mãe, pelas convenções de respeito entre pais e filhos. Partir, para Tom, é de fato tornar-se um adulto, cortar o cordão umbilical. Sentir-se pela primeira vez independente e senhor do seu destino. Também se aproximar mais do mundo masculino, e nesse sentido o modelo que ele tem é o do homem que parte e vive apenas conforme seus próprios interesses (cabe a nota de que cuidar é um verbo mais associado às mulheres do que aos homens, logo cuidar da família talvez fosse para ele uma espécie de castração).

Por sua vez, num diálogo com Amanda, Jim refere-se a si mesmo como o “**Super-Homem**”. Essa referência é salutar porque Jim foi um jovem considerado promissor, que, no entanto, não está correspondendo às expectativas no mundo adulto. Ele está, sim, se esforçando para ser exitoso, e nesse sentido ele demonstra ter uma boa visão para negócios (aposta no futuro da televisão, e na década de 1940, quando a peça entrou em cartaz, esse tipo de transmissão ainda não tinha se massificado na proporção que iria na segunda metade do século XX). O próprio personagem Super-Homem era relativamente recente, pois sua primeira aparição foi na revista Action Comics #1, em 1938. Mas ele fez tanto sucesso que ganhou uma revista própria em 1939. As histórias em quadrinhos de heróis ganharam muita popularidade durante a Segunda Guerra. Jim não quer ser mediano, ele quer ser mais, e o super-herói representa essa excelência que ele persegue. Aqui também temos o reforço da ideia do salvador, porém as ambições de Jim e as aspirações que colocam sobre ele não se concretizam, afinal, por mais bem intencionado que seja, ele não é divino como Cristo, nem

superpoderoso como o Super-Homem, ele é apenas um humano agindo dentro das suas limitações.

Por fim, temos o zoológico de vidro e, mais especialmente, o **unicórnio**. Astrauskienė e Šležaitė comentam o significado do objeto:

Como o símbolo das rosas azuis, o unicórnio também revela o jeito único de Laura. O leitor/expectador pode ver um paralelo entre os unicórnios, que, como diz Jim, estão “extintos do mundo moderno” e “meio solitário”, e Laura, que é diferente, solitária, e incapaz de se adaptar ao mundo real. Por outro lado, o unicórnio é também o sonho de Laura de um marido ideal. Ao mostrar o unicórnio de vidro para Jim, ela simbolicamente abre a porta para a sua vida fechada e o convida a entrar/cortejar. Ainda assim ela não esquece de recomendar: “Oh, seja cuidadoso – se você respirar, ele quebra!” [...]

No decorrer da peça, o destino do unicórnio de vidro se torna simbólico do próprio destino de Laura, quando, na Cena Sete, durante sua dança com Jim, o chifre do unicórnio se quebra e ele se torna “apenas como todos os outros cavalos.” [...]

A quebra do chifre do unicórnio é simbólica dos ideais de Laura sobre Jim: ele não é excepcional, mas similar aos outros homens, e pertence ao mundo moderno. Também pode ser emblemático da sua separação. Agora, sem seu chifre, o unicórnio é mais apropriado para Jim do que para Laura.²³ (ASTRAUSKIENĖ E ŠLEŽAITĖ, 2013, p. 77, tradução livre nossa)

A diferença fundamental entre Laura e Jim pode ser sintetizada no que ele diz quando a convence a dançar: “Eu não sou feito de vidro.” (WILLIAMS, 2014, p. 122). Ao contrário dela, que é frágil como seu pequeno zoológico, Jim é feito de outro material, mais resistente e moldável. Mesmo diante das adversidades ele não esmorece, ele não desiste, ele não se quebra. A metáfora entre Laura e o **vidro**, encerra não somente os aspectos de beleza e vulnerabilidade, mas também o de que, apesar da aparência que pode remeter a algo valioso (como no início da peça com a referência à Caixa de Jóias), o vidro não é um material nobre de fato, ele não vale tanto quanto um diamante ou um cristal, no final das contas ele não é um material raro. Por mais que Tom/Williams queiram caracterizar Laura pela sua singularidade, no fundo ela não escapa de ser essencialmente uma moça comum.

²³ Like the symbol of the blue roses, the unicorn also reveals Laura’s uniqueness. The reader/spectator may see a parallel between the unicorns who, as Jim reasons, are “extinct in the modern world” and “sort of lonesome” (Williams 2006: 64), and Laura, who is different, lonely, and unable to adapt to the real world. On the other hand, the unicorn is also Laura’s dream of an ideal husband. By showing the glass unicorn to Jim, she symbolically opens up the door into her enclosed life and invites him into wooing. Yet she does not forget to admonish: “Oh, be careful—if you breathe, it breaks!” [...] As the play proceeds, the destiny of the glass unicorn becomes symbolic of Laura’s own fate when, in Scene Seven, during her dance with Jim, the unicorn’s horn breaks off and it becomes “just like all the other horses” [...] The breaking of the unicorn’s horn is symbolic of Laura’s vanished ideals about Jim: he is not exceptional, but similar to other men, and belongs to the modern world. It may also be seen as emblematic of their separation. Now, without its horn, the unicorn is more appropriate for Jim than for Laura. (ASTRAUSKIENĖ E ŠLEŽAITĖ, 2013, p. 77)

As **velas**, também associadas à Laura, simbolizam o anacronismo da personagem. Tom conta que ao longo de sua jornada, em tudo tentava “apagar suas velas”, esquecer Laura e o passado que ela representava. As velas costumam também simbolizar o plano espiritual. O mundo moderno (do movimento, do presente) é iluminado por lâmpadas elétricas (luzes artificiais, do plano material), e nem as velas, nem Laura, combinam com esse novo mundo. Elas precisam se apagar, ficar definitivamente para trás.

Os Sete Gatinhos:

Em um ensaio sobre *Os Sete Gatinhos*, o professor especialista em mitologias Junito de Souza Brandão apontou quatro mitologemas, a saber:

O primeiro é o da **puta**, a partir do vocábulo latino putta, que tem o sentido de meretriz, que em latim significava “merecer o pagamento pelo serviço prestado”, porém era um serviço nobre, pois as hierodulas se entregavam para os homens em determinados dias do ano como parte de um ritual sagrado de fertilidade com vistas a boas colheitas futuras. A partir desse olhar, para o qual Paulo Mendes Campos chamou a atenção, Brandão entende que as irmãs de Silene são putas, no sentido das antigas hierodulas, não são prostitutas.

O segundo mitologema é o **tabu da virgindade**, ao que Brandão explica que, no mito grego, virgem é uma mulher não casada, independentemente de já ter tido alguma relação sexual. A caçula de “Seu” Noronha, que querem preservar virgem se chama Silene, corruptela de Seléne, a deusa lua, que em uma das variantes mitológicas é amante de Hélios, o deus sol (é atravessada por um raio de luz).

O terceiro mitologema é o **tabu do reflexo**, sendo que o espelho alude ao sobrenatural, pois é uma duplicação visível, embora intangível, de uma criatura. A imagem estaria também vinculada à alma, e por isso sujeita à ação das forças do mal que a ameaçam (como no mito de Narciso, que ficou fascinado com sua imagem no lago e acabou por afogar-se). Por isso em certas culturas não é permitido usar espelhos ou tirar fotografias. “Seu” Noronha olhou no espelho e viu a si mesmo, mas achou que via outro. Por ter olhado no espelho e assim permitido que sua alma aparecesse, transgrediu o tabu do reflexo, e condenou-se a morte.

O quarto mitologema encontrado por Brandão é o **tabu do nome**. Segundo o estudioso, o nome seria uma parte da alma, guardaria a essência do ser nomeado, logo o nome tem poder. Por isso seria sagrado e os verdadeiros nomes das pessoas e lugares era ocultado, de modo que não se pudesse fazer rituais contra eles. Por isso em algumas culturas evita-se dizer o nome dos mortos. E por isso os nossos nomes na terra seriam falsos, o que daria razão a “Seu” Noronha dizer que “nós usamos na terra um nome que não é o nosso”.

Durante a nossa leitura encontramos outras simbologias dignas de nota. Como o estereotipo do **malandro carioca**, com seu terno branco engomado, bigodinho aparado e “cínico”, camisa fina e transparente, aberta na altura do primeiro botão, com a medalhinha de um santo no pescoço. O apelido de Bibelot ele diz ter recebido porque acham que ele “dá sorte com mulher”. Ao contar que está desempregado, completa o quadro do vadio mulherengo típico. Podemos dizer que o personagem incorpora, pelo arquétipo, uma ideia espelhada do próprio Rio de Janeiro: sensual, perigosamente atraente, meio selvagem. O apelido, no entanto, serve para amenizar essa impressão, afinal um **bibelot** é um enfeite, um adorno inofensivo, incapaz de causar mal a alguém. Mais comumente associado a moças, indica boa aparência, e certa inocência.

Aurora, na mitologia, é a deusa do amanhecer, irmã da lua (Luna/Selene). Sendo aquela que traz o sol, traçando um paralelo do triângulo Silene-Bibelot-Aurora, podemos dizer que o sol, após seu momento de amor com a lua, tem um encontro com a aurora. Como nas mitologias grega e romana o sol era irmão tanto da lua quanto da aurora, na figura de Bibelot isso seria desconsiderado, e ele, enquanto sol, seria o amante compartilhado. Aurora/Eos é associada à paixão, resultado de um feitiço de Afrodite, para que ela se apaixonasse apenas por homens mortais, e tivesse um desejo sexual insaciável.

A **gata** é um antigo símbolo de fertilidade, que no Egito era associada a deusa Bastet. Na peça, Silene mata a gata prenha, como reação à sua própria gravidez, e numa vingança contra Bibelot. A gata morta dá à luz a sete gatinhos, agora órfãos, que podemos também associar à família de “Seu” Noronha, que não possui mais qualquer perspectiva, a partir da morte simbólica da sua última virgem. Podemos considerar que a atitude de Silene sinaliza uma certa pulsão de morte. Ela alega que sentiu nojo e ódio da gata, o que talvez tenha sentido de si mesma, em nível subconsciente, sendo incapaz de admitir. Jovem, tem sentimentos conflitantes sobre a maternidade, pois ainda mal se entende como mulher.

O **punhal de prata** de “Seu” Noronha traz as referências de punhais e adagas usados por povos pagãos como ciganos, especialmente pelos homens, em rituais para combater a negatividade, ou para defender a honra. O punhal perpassa toda a peça simbolizando a promessa da redenção da família pela destruição do mau espírito que, na crença de “Seu” Noronha, provocaria a queda de suas filhas.

Sábato Magaldi, em *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*, indica que *Os Sete Gatinhos* guarda uma dupla reminiscência de **Édipo-Rei**, um tipo de ironia trágica similar, que aparece tanto na linha narrativa de Bibelot, quanto na de “Seu” Noronha. O primeiro é cogitado por Aurora para ser o assassino do homem que engravidou Silene, mas ele termina

por ser o sedutor que morre assassinado. No caso de “Seu” Noronha, que está à procura do homem que desgraçou sua família, acaba por ser aquele que “chora por um olho só”, o responsável por prostituir as filhas. Magaldi comenta:

Há um significado simbólico terrível nessa descoberta. É o criador o responsável pela perdição de suas criaturas. Verdadeira alegoria mitológica, “seu” Noronha constrói o mundo (o mundo particular de sua família) e o destrói. [...]

... “seu” Noronha gerou aquela família mas, ao mesmo tempo, perde-a, impondo-se o sacrifício ritualístico. (MAGALDI, 2004, p. 122)

Um Bonde chamado Desejo:

Em *Um Bonde chamado Desejo*, a primeira simbologia pagã a aparecer é a dos **Campos Elísios**. Assim que chega ao prédio em que Stella mora, Blanche fala para si Eunice: “Disseram-me que eu tomasse um bonde chamado Desejo, depois passasse para um outro chamado Cemitério, andasse seis quarteirões e desceria nos Campos Elísios”. (WILLIAMS, 1976, p. 31) Eunice confirma que ela está nos Campos Elísios, mas Blanche duvida, pois é uma ironia aquele local receber o nome do mitológico paraíso grego, onde descansariam os mais virtuosos. O endereço que Blanche recebe é mais indicativo da sua jornada pessoal do que de um lugar em Nova Orleans. Ele sugere que a personagem, tendo pegado o caminho do desejo, não alcançará a tranquilidade em vida. Apenas após a morte dos seus estimados e sua própria (cemitério) e um longo caminho de expiação (seis quarteirões), ela poderá alcançar o paraíso/perdão.

Belle Reve, o nome da propriedade ancestral dos DuBois, quer dizer “sonho bonito”. Perdê-la significa não apenas a perda das terras, da casa da família, mas a perda das tradições e dos sonhos que foram passados de geração à geração daqueles que carregavam o sobrenome e nasceram ali. Sonhos plantados naquelas terras, assim como o algodão. Os sonhos bonitos viraram sonhos assombrados, que nunca se tornarão realidade. O tempo dos sonhos bonitos acabou.

Os **falsos adereços** de Blanche, como as falsas estolas de peles, os falsos braceletes de ouro, e a tiara de pedras falsas que Stanley chama de “coroa de diamantes”, reverbera a falsa realidade em que Blanche vive, simbolizam as mentiras que ela conta para se manter minimamente funcional num mundo em que ela perdeu quase tudo. A opção pela ilusão, pela “magia”, é o que permite a ela continuar existindo numa realidade hostil. Logo, ela não é inconsciente das situações e do mundo que a rodeia, devemos ressaltar que ela lidou com as burocracias de Belle Reve e carrega consigo vários documentos, o que não seria o

comportamento típico de alguém que não tem discernimento. Blanche precisa escapar para sua realidade de faz de conta para não desmoronar e ceder de vez à insanidade.

A **gravidez** de Stella, para Blanche, carrega um sentido duplo e inverso. É, ao mesmo tempo, sinal de esperança de continuidade para a família DuBois, mas a intolerável certeza de que também será a continuidade dos Kowalski. Em sua visão a criança será uma espécie de mestiço, mescla da tradição com essa nova geração de americanos, descendentes de imigrantes tardios, dotados de uma vontade sanguínea de atingir seus objetivos. Blanche diz: “... talvez seja o que nós precisamos para misturar com o nosso sangue, agora que perdemos Belle Reve” (WILLIAMS, 1976, p. 77).

O segundo símbolo importante é o **jogo de pôquer**. De acordo com Beasley, o título original da peça era *The Poker Night (A Noite de Pôquer)*. Ele acredita que a manutenção do título seria muito mais coerente com a história, pois a simbologia do jogo/aposta teria um significado muito maior do que o do bonde. Ele defende essa ideia alegando que, “para a maioria das pessoas na peça de Williams, a vida é um jogo de pôquer; isto é, um processo cujo objetivo é o *ganho pessoal*”²⁴ (BEASLEY, 1973, p. 99, tradução livre nossa e grifo nosso). Beasley afirma que Williams escolheu o jogo adulto de pôquer para indicar a “malevolência da vida moderna”. O dramaturgo explora a natureza violenta do jogo, as vulgaridades, as reações acaloradas, a agressividade latente.

Em uma conversa com Mitch, Blanche diz “Estou procurando as Plêiades, as Sete Irmãs, mas as garotas, ao que parece, não saíram hoje.” As **plêiades**, na mitologia grega, eram filhas do titã Atlas, que depois de serem perseguidas por Órion, foram transformadas em estrelas; tão antigas, que foram citadas por Homero. Algumas lendas dizem que os marinheiros confiavam nessas estrelas para navegar, e algumas tribos para saber quando semear. A referência de Blanche a essas estrelas parece significar a busca por um rumo, mas as plêiades não a ajudariam muito nessa empreitada.

A passagem da vendedora mexicana de “**flores para los muertos**” durante a última conversa com Mitch relembra Blanche de todas as mortes que ela precisou suportar, desde a de Allan. Blanche fala para ele que “tudo tinha desaparecido, a não ser... A morte...” (WILLIAMS, 1976, p. 193). Devemos notar que a morte, para Blanche, não se restringe à finitude das pessoas, mas ganha um caráter mais geral de perda: a morte dos sonhos, a “morte” de Belle Reve, a morte de um estilo de vida. A senhora das flores é para Blanche um sinal de mau agouro, como um aviso de que ela não pode se esconder da morte. Ao que ela

²⁴ “For most of the people in Williams' play, life is a poker game; that is, it is a process whose object is personal gain” (BEASLEY, 1973, p. 99)

responde: “Não, não! Agora não.” Ao seguir pelo caminho do desejo, Blanche havia tentado, pela satisfação física, se ocultar da morte que a cercava, porém a senhora vestida de preto a fazia perceber que era impossível ludibriar a morte.

O **pijama de seda** de Stanley é usado somente em “ocasiões especiais”. Ele conta que o usou na noite de núpcias e quer estar vestido da mesma forma quando o filho nascer. O pijama é quase uma veste cerimonial. Ao vesti-lo, ele se sente invencível, como se estivesse coberto pelo manto de um rei, o rei daquele lugar, e naquele instante a sua intenção fica evidente: “A porta do banheiro se abre e Stanley sai, vestindo o pijama de seda brilhante. Ele sorri maliciosamente para ela enquanto amarra acima da cintura o cinto com borlas” (WILLIAMS, 1976, p. 206). A postura de Stanley ecoa o que ele havia dito no jantar: “... eu sou o rei aqui dentro, é bom que não se esqueçam disso” (WILLIAMS, 1976, p. 176). Ele está prestes a agir como um rei absolutista, que tem direitos divinos sobre tudo e todos. Ele quer destruir qualquer resquício de orgulho que Blanche ainda tenha.

Por fim, a forma com que ele refere-se a ela como uma **gata do mato** é, simultaneamente, uma resposta às comparações que ela fez dele com animais como macacos e porcos, e um apelido irônico que desfaz do que ela teria de superior, em termos de civilidade, tentando rebaixá-la ao mesmo patamar em que ela o colocou, de selvagem. Reduzi-la a uma mulher promíscua, mentirosa e alcoólatra, e subjuga-la, é a forma que Stanley encontra para se autoafirmar.

Os **sinos da catedral**, na última cena, anunciam o sacrifício final de Blanche, dando o tom de um acontecimento solene. Ela diz que eles “são a única coisa pura neste bairro”. O **médico** é o sopro de civilidade a que Blanche se agarra em meio ao caos. A maneira gentil com que ele a trata é suficiente para acalmá-la. Ela aceita qualquer ajuda que não seja rude. A famosa frase “**sempre dependi da bondade dos estranhos...**” (WILLIAMS, 1976, p. 228) sintetiza toda a solidão da personagem. Ela “deixa que ele a conduza como se fosse cega”, porque ir com um estranho é mais suportável do que encarar a fria realidade. A cegueira, por vezes, é a única saída possível.

A Serpente:

O primeiro símbolo que aparece na peça é o da **múmia**, como Décio se refere ao sogro. A palavra, na gíria brasileira, poderia ser traduzida como uma pessoa de raciocínio lento, para a qual falta atitude. Adiante, Lígia interpreta o adjetivo como alguém que não enxerga o que está evidente, e acusa Guida por não ter percebido sua infelicidade, já que a irmã convive com ela diariamente.

A respeito da peça, Nelson Rodrigues disse: “o **pacto de morte e o suicídio** acompanham-me desde a infância e como é esta a ideia básica d’*A serpente*, as alterações que ela sofreu durante anos de espera foram somente na forma” (RODRIGUES, 2017, p. 94). São muitas as referências ao desejo de morte: Lígia ameaça se atirar da janela, e Guida responde que se isso acontecesse também se jogaria. A tensão suicida ronda as irmãs, e Guida relembra um pacto de morte que fizeram quando mais jovens. Mais tarde, Paulo também pergunta para Lígia se ela morreria com ele. Lígia diz que só pensa em morte, mas não quer morrer sozinha.

Lígia compara a relação com o cunhado a um **incesto**. Ela diz para a plateia: “Quando entrei no quarto, foi como se Guida me levasse pela mão. E o meu medo era o incesto. O cunhado é assim como um irmão. E foi como se Guida me despisse.” (RODRIGUES, 2017, p. 337). O laço de sangue de Lígia é com Guida, logo não existe um incesto de fato, mas se Guida e Paulo enquanto casal quase se fundem num só, o que está em jogo não é apenas o adultério, mas uma interdição ainda maior.

O **grito de prazer** de Lígia se transforma numa neurose para Guida. Ela diz a Paulo que o odiou “quando Lígia gritou” e que conhece Lígia pelos gritos. Desde a fatídica noite, Guida se compara à Lígia, e se sente inferior porque não grita como ela. Como se o grito fizesse de Lígia mais mulher do que ela. A intensidade da irmã a assombra. Aqui vale destacar que o valor dos personagens na peça está diretamente relacionado ao vigor sexual de cada um. Eles enxergam a sexualidade como uma régua para medir sua validade enquanto indivíduos.

Um estereotipo problemático em *A Serpente* é o da **criada negra**, pois além de falar de forma errada e grosseira, ainda é apresentada como uma personagem hipersexualizada que se torna amante do ex-patrão. Aquela com “Os peitos, a barriga, as nádegas e as ventas triunfais” (RODRIGUES, 2017, p. 342). Essa ideia do corpo da mulher negra como símbolo e objeto sexual é um reflexo de uma imagem social nutrida pela escravidão, porém a repetição dessa ideia no imaginário coletivo parece ter ajudado a reforçar essa visão estereotipada ao longo da História. Importante notar também que é a única personagem da peça que **não é nomeada**, identificada apenas pelo aspecto racial, pelo termo “crioula”, que por si só é um termo problemático, de cunho por vezes pejorativo.

Por outro lado, está a questão da **impotência** de Décio, que se apresenta como um homem sem interesse sexual até conhecer a lavadeira. Mesmo com ela, que desperta seus instintos, Décio tem uma necessidade constante de afirmação da sua masculinidade. É como se ele próprio não estivesse certo de ser homem o suficiente, demonstrando além da inexperiência, insegurança e um grau de sentimento de inferioridade. Não conseguir consumir

o casamento com a esposa, mas conseguir ter relações com a empregada, deixa subentendida não apenas uma possível preferência em termos de atração física, mas uma possível associação entre sexo e poder. Talvez o impulso selvagem com a criada tivesse como ingrediente a sensação de superioridade sobre ela, que o legitimaria a exercer poder sobre ela, a possuí-la. Com Lígia, ao contrário, ele se sentia inferior, criou uma barreira mental especialmente depois de não ter sido capaz de consumir o ato na noite de núpcias. Por isso depois ele volta, com a autoestima renovada, para reivindicar Lígia, mais uma vez em busca da afirmação de sua masculinidade.

A ideia de ser “**homem**”, “**macho de verdade**”, e que pode ser interpretada como aquele homem que exerce sua heterossexualidade de maneira plena, que não nega fogo, como no ditado popular, e que Décio tanto persegue, também é presente em *Um Bonde...*, como Tennessee Williams descreve na rubrica da cena do jogo de pôquer, quando diz que Stanley e seus amigos “se encontram no auge da masculinidade física, tão rudes, diretos e poderosos” (WILLIAMS, 1976, p. 79).

O **beijo na testa**, como Guida percebe, não é como um beijo na boca, que traduz intimidade e desejo. O beijo na testa pode significar carinho, como ao beijar um filho ou um pai idoso, mas pode também ser somente protocolar, como acontece com casais que cedem à rotina. O beijo na testa, nesses casos, pode selar a morte do desejo.

Por fim, notamos que o relacionamento Guida – Paulo – Lígia parece reproduzir o relacionamento **Rei Arthur – Guinevere – Lancelot**, em que Arthur confia plenamente na esposa e no amigo (considerado praticamente um irmão), porém ambos se apaixonam, e esse acaba sendo um dos fatores que aceleram a sua derrocada.

3.3. O deslocamento do sagrado

A Doutora Esmeralda Subashi, em artigo sobre o uso de mitos e símbolos na dramaturgia de Tennessee Williams, comenta como eles são usados para investir seus personagens com uma estatura mítica, porque o autor não os via de uma forma realista, e sim “*larger than life*”:

Os símbolos abstratos são alusivos e não sensoriais; são emprestados de fontes religiosas, míticas e literárias e não de fenômenos da realidade objetiva. Uma das funções mais importantes desses símbolos é dar aos personagens uma dimensão ou

altura mítica. Williams via seus personagens não como realistas, mas como extraordinários, maiores que a vida. Um dos propósitos de tornar seus personagens maiores que a vida era a universalização do peculiar e do bizarro, encontrando no mito, nas lendas ou nos contos de fadas aquelas semelhanças ou arquétipos que afetariam o inconsciente coletivo e dariam sentido às vicissitudes pessoais arquetípicas. No entanto, Williams raramente identificava um personagem com um arquétipo mítico, porque seu propósito não era estritamente alegórico, mas alusivo.²⁵ (SUBASHI, 2020, p. 34, tradução livre nossa)

Williams com frequência criava personagens e situações que precisavam de um messias. Porque o mundo estava em danação, daí a necessidade de um salvador, mas como esse redentor não chegava para todos, ele tentava trazê-lo ao menos para seus indivíduos inventados. Mas mesmo esses messias de ficção continuamente falhavam com quem esperava por eles. Finais felizes eram incomuns para Williams.

Beasley defende que tanto Tom Wingfield quanto Blanche DuBois são “*emotional outsiders*”, que respondem de maneira mais intensa a tudo. O outsider emocional é um tipo de excluído que o filósofo Colin Wilson caracteriza pela sensibilidade anormal aos extremos de beleza e feiura do mundo. Tom é em essência um poeta, um artista, é impossível para ele enxergar apenas a realidade. Blanche é a herdeira de um sonho arruinado, que foi protegida demais por sua condição privilegiada até a juventude, o que a fez despreparada para lidar com as vicissitudes da vida.

Apesar das falhas críticas de cada personagem, como Tom (*O Zoológico...*), por exemplo, que abandona a mãe e a irmã, sem qualquer garantia de que elas irão conseguir se manter, para viver sua jornada pessoal, numa atitude que sim, é egoísta, por pior que seja esse ato, ele parte de alguém com uma necessidade igualmente legítima, pois Tom está atendendo ao seu chamado interior, à sua natureza de poeta, que não se encaixa na rotina do proletário assalariado. Continuar na fábrica de sapatos o mataria, arrasaria sua alma, sua arte, tudo que resta de bom nele. Tom está fugindo da própria morte. Em seu coração ele sabe que, se continuar ali, vai asfixiar, todos vão morrer. Então ele sacrifica Amanda e Laura com o objetivo de salvar a si mesmo. Podemos questionar sua decisão, moral e eticamente, mas não podemos dizer que não existe uma lógica nela. Ficar poderia ser a decisão mais honrada, mas provavelmente não salvaria ninguém. Tom abdica da honra pela sobrevivência. Até que ponto

²⁵ Abstract symbols are allusive and non-sensory; they are borrowed from religious, mythical and literary sources and not from of objective reality phenomena. One of the most important functions of these symbols is to give the characters a mythical dimension or height. Williams saw his characters not as realistic but as extraordinary, larger than life. One of the purposes of making his characters larger than life was the universalization of the peculiar and the bizarre, finding those similarities or archetypes in the myth, legends or fairy tales that would affect the collective unconscious and give meaning to archetypal personal vicissitudes. However, Williams rarely identified a character with a mythical archetype, because his purpose was not strictly allegorical but alluding. (SUBASHI, 2020, p. 34)

podemos julgar aquele que abraça a própria sobrevivência? Aquele que entre vários se afogando, alcança a boia? Além disso, embora Tom consiga retomar o controle de sua vida, ele não está livre das consequências de seus atos. Ele carrega por onde vá uma certa *culpa do sobrevivente*, o que fez nunca está definitivamente para trás, nunca superado. Laura está sempre com ele, como um fantasma. Como um membro fantasma, que mesmo depois de amputado, ainda provoca dor. Nos resta ter um olhar de piedade para aqueles que são assombrados.

É nesse sentido que Williams sacraliza os imperfeitos. Ele sabe que não há seres humanos “puros”, não há santos. Não na forma mais corrente da palavra, daquele que fez um supremo sacrifício, daquele que redimiou seus erros. *Santidade para ele é percorrer a via crúcis*, santos são todos os que tentam sobreviver ao peso da realidade. Por isso ele vê os pecadores, ou os quebrados, quase sempre como dignos de salvação. Williams eleva a humanidade a um patamar sagrado, *apesar das suas falhas e por causa delas*. Seus santos não são indefectíveis, nem compensaram todos os pecados cometidos, não importa os milagres que farão após a morte. Mas eles são perdoáveis, porque se agarram à vida como podem, com suas feridas, ferindo outros, e carregando os fardos das suas dores e arrependimentos, como apenas seres humanos “maiores que a vida” podem fazer.

Beasley conclui que “Williams acredita que a queda do homem é perpétua” (BEASLEY, 1973, p. 293, tradução livre nossa). Muito provavelmente porque os indivíduos estão sempre em busca de algo que os preencha, de um sentido para a existência, e são capazes de fazer praticamente para conseguir isso. Beasley pega de empréstimo o conceito de *Desejo de Significado (Will of Meaning)* do neurologista e psiquiatra austríaco Viktor Frankl, da corrente de pensamento existencialista. Frankl trocou correspondências com Freud e chegou a conhecê-lo quando era estudante de medicina. Judeu, foi enviado para um campo de concentração em 1942 e perdeu a família durante o holocausto. Apesar de depois da guerra ter alcançado sucesso, vindo a ser professor em prestigiadas universidades, como a Universidade de Viena e Harvard, sua obra não se tornou tão conhecida, em parte porque discordava da abordagem psicanalítica freudiana em alguns aspectos. Frankl acreditava que parte das neuroses provinham de um vazio existencial, da frustração de sentido para a vida. Para Frankl o homem tem três dimensões: a psicológica, a biológica e a espiritual. A psicanálise não daria conta dessa última. Devemos notar que a dimensão espiritual de que trata Frankl não se resume a qualquer prática religiosa específica, mas não podemos deixar de perceber que mantém certa semelhança com o modelo de Kierkegaard que Amorim utiliza para analisar as

obras de Tennessee Williams. Existe um vazio transcendental nos personagens do autor, como aponta Beasley:

Blanche está muito perto de um caso clássico do que Viktor Frankl chama de frustração do Desejo de Significado. Sua promiscuidade, não ninfomania, é tanto uma fuga do isolamento quanto uma tentativa de reinvestir o corpo de valor humano depois de em certo sentido esse valor ter sido erodido por uma contínua confrontação com a morte, um poder que retira o valor do corpo humano e transforma pessoas em coisas.²⁶ (BEASLEY, 1973, p. 107, tradução livre nossa)

Blanche (*Um Bonde...*) é como um cristal que se partiu em vários pedaços. É como se a sua personalidade tivesse se fragmentado com cada perda, e ela não sabe como juntar os cacos. Sua busca maior é pela integridade perdida, no sentido de ser inteira novamente. Tudo que a definia não existe mais. Ela não é mais jovem, não é mais esposa, não é mais filha, não é mais herdeira, não é mais professora. Irmã é tudo que ela ainda é. Ela se apega a esse resquício de identidade que lhe resta para continuar existindo. Mas Stella agora se define muito mais como esposa de Stanley do que como irmã de Blanche. Além de esposa, Stella se torna mãe. Stella tem essa nova identidade para preservar, ela é a nova matriarca dos DuBois, ela é a responsável por manter vivo o sangue da família, ainda que misturado e ofuscado pelo sobrenome Kowalski.

Frívola, promíscua, pedante, mentirosa, alcoólatra, todos esses adjetivos aplicam-se a Blanche. Parte do público de *Um Bonde...* não empatizava com ela, alegando que ela foi perturbar a rotina do casal. Mas Stella era a única referência que restava a Blanche de si mesma. Para onde mais ela iria? Só que, ao chegar, Blanche é surpreendida por não encontrar a irmã que procurava. Stella já não é mais a mesma, ela agora é uma pessoa diferente, quase uma estranha. Stella não pode dar o que Blanche precisa, e Blanche não tem mais para onde ir. Blanche se sente mais sozinha do que nunca, vivendo com aquele casal de estranhos, num bairro estranho, numa cidade estranha. Nada mais lhe é familiar, o que a faz perder cada vez mais a conexão com a realidade.

Solitária, falida, exausta, desesperada. Todos esses adjetivos também aplicam-se a Blanche. Ela tem se adaptado às circunstâncias por tempo demais. Ela perdeu sua identidade original e, ao contrário de Stella, não soube construir outra. Está submersa numa crise de significado. Blanche é um tipo de Dom Quixote lutando contra os moinhos de vento. Como

²⁶ Blanche is very nearly a classic case of what Viktor Frankl calls the frustration of the Will to Meaning. Her promiscuity, not nymphomania, is both a retreat from isolation and an attempt to reinvest the body with human value after a sense of that value has been eroded by a continual confrontation with death, a power that divests the body of human value and turns people into things. (BEASLEY, 1973, p. 107)

bem conclui Beasley, ela se ergue para o heroísmo, ainda que seu heroísmo seja fútil. Por isso, por mais que ela tenha falhas, também reside nela algo de sagrado. É ela que é imolada em sacrifício para que o sangue da família possa ir adiante. Foi ela que sempre dependeu da bondade de estranhos, e infelizmente não encontrou.

Nelson Rodrigues disse certa vez, a respeito da peça *Anti-Nelson Rodrigues*, algo que serve para a sua dramaturgia como um todo:

Aí está toda a chave do personagem e da própria peça. Isso quer dizer que *há em cada um dos homens e das mulheres que sofrem no texto uma violenta nostalgia de pureza*. É como se eu dissesse: *o degradado absoluto não existe e em cada um de nós há um santo enterrado* como sapo de macumba. Esse santo pode explodir a qualquer momento. (RODRIGUES, 2017, p. 91, grifo nosso)

Aurora (*Os Sete Gatinhos*), é um exemplo de uma categoria de personagem comum na dramaturgia rodrigueana: o híbrido puta/santa. Aurora é ao mesmo tempo Eva, Maria Madalena, sacerdotisa, mãe, Medeia, mulher. É aquela que peca, que leva ao pecado; que às vezes se deita com homens por prazer, às vezes por dinheiro; mas quando o faz por dinheiro é por um motivo maior, como as hierodulas (as sagradas cortesãs gregas); tem um cuidado maternal pela irmã caçula; porém é capaz de se vingar cruelmente; ama e quer ser amada como qualquer pessoa, como qualquer mulher.

Aurora é sensual, e sua paixão é fundada em desejo, ela é guiada pela carne. Mas ela não quer continuar “na vida”. Ela quer casar. Ela quer se dedicar ao homem que o seu corpo escolheu. Mas ele faz pouco caso, a humilha, como se estivesse estragada. Para ele, ela é apenas uma puta, uma amante. Não é mulher para casar. Ele contrapõe a puta à santa. Não consegue enxergá-la além disso. Esse tratamento é insuportável para Aurora. Aumenta nela o vazio, o desejo de significado. Quando constata que tudo que ela sonhava vai ser dado por Bibelot para Silene – o casamento, um filho, o resgate da condição de “perdida” (que até então era tudo que ela também queria para a irmã), ela não titubeia: se ele não vai ser dela, também não será da outra. Ela não consegue aguentar tudo que ela sabe, não consegue lidar com o desprezo e com o ciúme, a revelação ultrapassa seus limites. Ela chega numa encruzilhada, num ponto insustentável; como Tom em *O Zoológico...*, ver Bibelot e Silene juntos a mataria. Entre se matar, matar a irmã ou Bibelot, ela o entrega para o pai. Igualmente, podemos questionar sua decisão, o mais honrado seria mais uma vez se sacrificar e deixar o casal seguir junto. Mas naquele segundo, em que ela sente o imperativo do “eles ou eu”, Aurora se agarra à própria vida, e por isso terá que pagar o preço, carregando essa culpa pelo

resto dos seus dias, de ter condenado seu amor à morte, de ter impedido o sobrinho de ter um pai.

Aqui, além da decisão de um personagem que afeta a vida de outros, existe também uma vingança, porém é impossível deixar de sentir que essa vingança não compensa. Há uma forte carga moral nesse desfecho. Nelson dizia que “O moralista protestante que existe em mim está presente em todas as minhas peças, eu sou um moralista feroz” (RODRIGUES, 2017, p. 107) e que “O único lugar onde o homem sofre e paga pelos pecados é em minhas peças” (RODRIGUES, 2017, p. 103). Nelson deixa implícita a ideia de que a vingança de Aurora virá a ser para ela um castigo ainda maior. Está condenada a ser infeliz. É isso que Nelson Rodrigues e Tennessee Williams conseguem tão bem expressar em suas obras: como os personagens estão condenados a uma existência tão miserável, que se torna impossível não se apiedar deles, não ver algo de certa forma poético nessa existência destinada ao fracasso, não ver nisso uma beleza triste, meio santa. A sacralidade contida na jornada de eterno sofrimento da espécie humana.

Guida (*A Serpente*) é uma personagem complexa. Existe nela muito afeto, muito ardor, mas também uma pulsão de morte e uma imensa necessidade de controlar os outros. Aparentemente sua vida se resume a ser esposa e irmã, e ela quer ser excelente nesses dois papéis. Guida tem ares de personagem mesmo dentro de casa, como se estivesse interpretando o ideal de mulher casada da classe média que leu em alguma magazine feminina da época como ser a “boa mulher”. Diz que a irmã “é tudo” para ela, assim como o marido. Seus afetos são superlativos, e ela afirma ser capaz de morrer por eles. Como prova desse amor extremado, ela oferece o marido por uma noite, para que a irmã saiba como é ser amada. Isso só passa pela sua cabeça como uma solução, porque ela acredita que tem os dois sob controle. Na sua mente um adultério consentido é muito menos perigoso do que um adultério comum, deposita total confiança no amor dele e na gratidão dela, porque vendo do seu ângulo ela é o centro do universo. E ela está sendo magnânima, quem ousaria discordar? Ela quer devolver a vontade de viver de Lígia, mas se incomoda ao perceber que o plano deu mais certo do que imaginava. Que não tem controle sobre os desejos e sentimentos que libertou, e que não tem como reverter. A partir desse ponto ela revela outra faceta, vai de santa a bruxa, faz ameaças, é aquela que “sorri com olhar de ódio”. Pela reação de Guida, é a primeira vez que ela se decepciona, é a primeira vez que ela toma conhecimento do lado ruim do mundo, de que as pessoas nem sempre se comportam como esperamos, de que aqueles que mais amamos também são aqueles que podem nos causar os maiores sofrimentos. Guida entra numa crise profunda por ter suas crenças arruinadas, e se sente duplamente traída, pois seu sacrifício não

foi recompensado com admiração e comedimento nem de Lúcia nem de Paulo, ao contrário, ela perdeu tudo. Seu desespero é o dos destruídos, daqueles que estão encurralados, sem saída. Embora seja Paulo aquele que executa o ato fatal, foi Guida que pavimentou o caminho para seu próprio aniquilamento.

Beatriz Curado, ao analisar o aspecto religioso na obra de Nelson Rodrigues, comenta como ele encara a missão do seu teatro:

... a necessidade de vermos, o tempo todo, a crueldade, a maldade que carregamos, para logo em seguida, poder olhar o outro lado, o que em nós é tocado pelo divino, pela graça. No ser humano que Nelson Rodrigues nos mostra, coexistem a bondade e a maldade; o mundano e o sagrado; a miséria e a redenção e, como ele mesmo diz, não há o “canalha integral” (CURADO, 2077, p. 102)

Tennessee Williams e Nelson Rodrigues tinham um olhar piedoso para os seres humanos, por piores que fossem os seus pecados. Como pais que sempre enxergam nos filhos a pureza da infância, e que lamentam cada tropeço, cada escolha equivocada, cada cicatriz das feridas causadas por sua insensatez, por ceder aos apelos sedutores do mal. Viam em cada fracasso, aquela bondade original que se perdeu no caos do mundo.

4. EM CARNE VIVA: DA PELE PARA O PALCO

A questão do uso de elementos autobiográficos no corpus artístico de alguns escritores tem sido objeto de estudo de teóricos como Philippe Lejeune e Leonor Arfuch. Contudo, suas pesquisas são muito mais dedicadas aos produtos como biografias, diários, blogs, entrevistas, ou seja, materiais que por definição carregam esse traço da utilização da vida do autor, e assim, um pacto autobiográfico com os leitores. Nos interessa, porém, encontrar uma melhor forma de analisar os *discursos híbridos*, compostos por uma estrutura ficcional e fragmentos de realidade inseridos sem apontamentos. Ferreira comenta a proposta de José Maria Pozuelo Yvancos, de delinear as *fronteiras* entre ficção e não-ficção, e compara esse *lugar do autobiográfico* de Yvancos com outros conceitos:

“Partindo da ideia de *fronteira* proposta por Yvancos, ou até mesmo, não sei se estaria forçando muito a nota, poderíamos buscar uma delimitação mais precisa deste local, ou mais, será que não poderíamos pensar em algo como o que Silviano Santiago chamou de *entre-lugar*; ou *espaço intersticial*, de Bhabha; *lugar intervalar*, de Glissant; e muitas outras denominações dadas para estas “zonas” de contato, tão discutidas desde o século passado?” (FERREIRA, 2013, p. 20, grifos nossos)

São esses pontos de contato, que aparecem em diversos textos de escritores como Tennessee Williams e Nelson Rodrigues, que tentaremos identificar, a partir do estudo das obras e de biografias, indicando como as *experiências* vividas por eles possivelmente foram transfiguradas em imagens artísticas, por meio de um processo que chamaremos de *fagogênese autobiográfica*.

É esse processo, de digestão das memórias próprias (da qual também fazem parte acontecimentos das vidas de terceiros), e posterior gestação de construtos literários impregnados com autorreferências, que propomos evidenciar pelo cruzamento de elementos textuais como temas, imagens repetidas, ambiente, personagens, ausências; com elementos extratextuais, tais como situações de infância, fatos históricos, contextos familiares, religiosidade e características de personalidade.

4.1. O desencantamento com o mundo

4.1.1. Tom, Blanche, e as máscaras de Tennessee Williams

Tennessee Williams foi um autor que se assumiu desde o início como autobiográfico, como o crítico e biógrafo John Lahr pode concluir, escavando em seu acervo:

...Williams prometeu escrever peças que fossem “uma imagem do meu próprio coração”. Ao longo das décadas, à medida que aquele coração barulhento se abria, vacilava e atrofiava, Williams se manteve fiel ao seu plano: “ser simples, direto e terrível... vou falar a verdade como a vejo... sem disfarce ou evasão e com um destemido e descarado *ataque frontal à vida*.” As peças são sua *autobiografia emocional*, instantâneos da mutação de seu coração. Então, contar a história das peças é contar a história do homem, e vice-versa.²⁷ (LAHR, 2014, p. 07, tradução livre nossa e grifo nosso)

Desde *Batalha dos Anjos*, de 1939, em que Tom Williams assinou como “Tennessee” pela primeira vez, ele escreveu que aquela peça representava “o país da sua infância.” “Dentro dele eu projetei os símbolos violentos da minha adolescência” (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 19). Analisando a peça, Lahr concorda, pontuando sobre o protagonista Val:

No personagem de Val, Williams fez um mito de seu eu remodelado. Ele imbuíu o andarilho com sua imaginação superaquecida (“um dos meus maiores problemas”, diz Val), sua idade ficcional (vinte e cinco), seus próprios antigos hábitos excêntricos de trabalho (vender sapatos enquanto escrevia poemas em caixas de sapatos), sua promiscuidade assombrada (Val é perseguido pela misteriosa Mulher de Waco), suas aspirações literárias (Val está escrevendo um livro – “Quando as pessoas o lerem, elas ficarão assustadas. Dirão que é loucura porque diz a verdade!”), e um sobrenome, Xavier, que soava como “Salvador”.²⁸ (LAHR, 2014, p. 20, tradução livre nossa)

O germe do uso de elementos autobiográficos identificáveis em sua obra já era perceptível, bem como seu talento. Porém, a Segunda Grande Guerra cobriu tudo ao redor, inclusive sua tentativa de estabelecer uma carreira teatral, com um espesso véu de incertezas.

²⁷ ... Williams vowed to write plays that were “a picture of my own heart.” Over the decades, as that outcrying heart opened, faltered, and atrophied, Williams stuck to his game plan: “to be simple direct and terrible . . . I will speak truth as I see it . . . without concealment or evasion and with a fearless unashamed frontal assault upon life.” The plays are his emotional autobiography, snapshots of his heart’s mutation. So, to tell the story of the plays is to tell the story of the man, and vice versa. (LAHR, 2014, p. 07)

²⁸ In the character of Val, Williams made a myth of his remodeled self. He imbued the wanderer with his overheated imagination (“one of my biggest troubles,” Val says), his fictionalized age (twenty-five), his own former eccentric work habits (selling shoes while writing poems on shoeboxes), his haunted promiscuity (Val is dogged by the mysterious Woman from Waco), his literary aspirations (Val is writing a book—“When people read it, they’re going to be frightened. They’ll say it’s crazy because it tells the truth!”), and a surname, Xavier, that sounded like “Savior” (LAHR, 2014, p. 20)

Em seu diário de 1942, ele escreveu: “Eu devo ser capaz de ser um artista pós-guerra. Me manter acordado – vivo – novo. Performar o paradoxo de ser duro, e ainda assim suave. Sobreviver sem a calcificação das membranas sensíveis.”²⁹ (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 28). Lahr acredita que foi neste período que Williams começou a idealizar uma nova forma, *não realista*, de teatro, que ele chamou de “*sculptural drama*”.

Em 1941, Williams escreveu para William Saroyan “Eu acho que vai haver uma vasta fome pela vida depois de toda essa morte – e por luz depois de todo esse eclipse”, acrescentando que “As pessoas vão querer ler, ver, sentir a verdade viva...”³⁰ (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 29). Embora instintivamente ele soubesse que algo novo estava à frente, ao mesmo tempo era incapaz ou inseguro demais para notar que a peça em que estava trabalhando naqueles anos nebulosos, mais uma vez de alto cunho biográfico, descortinaria essa transição.

O Zoológico de Vidro, que estreou em 1944, elevaria Williams à posição de grande dramaturgo. E provavelmente nenhuma outra peça seria tão inspirada em sua própria vida. Desde o cenário, “O mundo apertado de *O Zoológico de Vidro*, com seu beco e escada de incêndio, seus móveis de segunda mão, é uma representação poética, *se não literal*, da existência da família Williams em St. Louis – para onde a família se mudou em 1918, quando Williams tinha sete anos”³¹ (LAHR, 2014, p. 31, tradução livre nossa), passando pelos personagens, até o principal drama familiar, tudo está impregnado das experiências de Williams.

Lahr aponta que mesmo o título da peça “evocava a ideia de fragilidade da família diante de uma nova brutalidade urbana”. O deslocamento de Williams, sua ruptura com o Sul profundo norte-americano, também estava no subtexto de *O Zoológico...* Williams declarou: “Quando minha família se mudou do sul para St. Louis, fomos forçados a morar em um bairro de apartamentos lotados. Foi uma mudança chocante para minha irmã e para mim,

²⁹ “I must be able to be a post-war artist. Keep awake—alive—new. Perform the paradox of being hard and yet soft. Survive without calcification of the tender membranes.” (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 28)

³⁰ “I think there is going to be a vast hunger for life after all this death—and for light after all this eclipse,” he wrote to William Saroyan. “People will want to read, see, feel the living truth...” (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 29)

³¹ The pinched world of *The Glass Menagerie*, with its alley and fire escape, its secondhand furniture, is a poetic, if not literal, representation of the Williams family’s existence in St. Louis—where the family moved in 1918 when Williams was seven (LAHR, 2014, p. 31)

acostumados a quintais espaçosos, varandas e grandes árvores.”³² (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 32, tradução livre nossa). Não era apenas uma drástica mudança geográfica. Segundo Lahr, “St. Louis os deslocou não apenas de lugar, mas também de uma posição de prestígio.”

Numa camada mais densa, a configuração familiar da peça emula a realidade. A personagem Laura era uma versão de Rose, irmã de Williams. Embora em Laura a limitação fosse física, era um reflexo da disfunção mental de Rose. Na infância, no apartamento de St. Louis, era Rose que colecionava vários objetos de vidro, principalmente em formato de animais, que ela adorava. Segundo Williams, “O beco onde os gatos eram despedaçados era uma coisa – as cortinas brancas da minha irmã e os pequenos zoológicos eram outra. Em algum lugar entre eles estava o mundo em que vivíamos.”³³ (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 32, tradução livre nossa).

Já Amanda era uma versão de Edwina, mãe de Williams. De acordo com suas pesquisas, Lahr faz as seguintes inferências sobre ela:

Os danos do anonimato na casa de classe média urbana eram inquietantes para todos, mas especialmente inconcebíveis para uma esnobe como Edwina, que era um membro ativo das Filhas da Revolução Americana (ela nasceu em Ohio, mas adotou o estilo e as maneiras de uma belle do Sul) e cuja cabeça havia sido virada pelo boêmio CC Williams, em parte porque ele veio de uma das primeiras famílias do Tennessee.³⁴ (LAHR, 2014, p. 33, tradução livre nossa)

Segundo consta, foi somente em St. Louis, aos 34 anos e casada há onze, a primeira vez que Edwina teve que cozinhar. As dificuldades financeiras tornaram ainda mais agudas as incompatibilidades entre ela e o marido, fazendo o clima doméstico se deteriorar. É essa mãe orgulhosa e rancorosa, contudo com um verniz que não evanesce, que o filho retrata.

Também a ausência em *O Zoológico...* desempenha um papel, pois o personagem ausente – o pai – emulava o pai de Williams, um vendedor que vivia viajando e mal conseguia sustentar a família. A opção por mantê-lo como ausência reforça os conflitos dos demais

³² When my family first moved to St. Louis from the South, we were forced to live in a congested apartment neighborhood. It was a shocking change for my sister and myself accustomed to spacious yards, porches, and big shade trees. (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 32)

³³ The alley way where the cats were torn to pieces was one thing—my sister’s white curtains and tiny menageries were another. Somewhere between them was the world that we lived in. (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 32)

³⁴ The abrasions of anonymity in middle-class city dwelling were unsettling for everyone, but especially unconscionable for a snob like Edwina, who was an active member of the Daughters of the American Revolution (she was born in Ohio but adopted the style and manners of a Southern belle) and whose head had been turned by the raffish CC Williams partly because he came from one of the first families of Tennessee. (LAHR, 2014, p. 33)

personagens, e ressoa de certa forma como uma acusação – das consequências familiares de um mau provedor, seja de afeto ou de dinheiro.

Quando começou a escrever *A Noite de Pôquer*, Williams estava com Pancho Rodriguez, um tipo rústico em relação aos do círculo que o dramaturgo frequentava. Eles mantinham uma relação turbulenta, que foi refletida na peça:

... ele transformou o apartamento de Stanley e Stella perto da ferrovia em um campo de batalha que exteriorizou sua própria guerra interna. A caprichosa intrusão de Pancho, a ausência de calma, a sensação lunática de seu próprio colapso, os acessos de prazer sexual, a compulsão de se agarrar ao objeto de amor temperamental e abusivo, a memória do lar mortal da família, a necessidade de aguentar – todas essas questões pessoais conflitantes se tornaram os pigmentos que deram vida aos personagens de Williams.³⁵ (LAHR, 2014, p. 84, tradução livre nossa)

Para o biógrafo, Blanche foi bastante inspirada em seu próprio criador:

... ela traz consigo uma sensação tensa de colapso e uma carência que o personagem compartilhou com seu autor. Ao descer do bonde, Blanche está literal e figurativamente no final da linha, “uma criatura desesperada” - Williams explicou a Kazan - “encurralada em um último canto para fazer uma última tentativa desesperada.” Sua vida tem sido uma série de abdições; ela está exausta pelo disfarce de gentileza. Williams conhecia a sensação de pânico.³⁶ (LAHR, 2014, p. 85, tradução livre nossa)

O comportamento perturbado de Blanche, sua promiscuidade, o alcoolismo, tem origem no sentimento de culpa que ela carrega, o qual também espelha uma ferida interna de Williams. Se Blanche acreditava ter sido responsável pelo suicídio do marido, Williams temia ter colaborado para a piora de Rose. Além disso, Blanche, assim como Williams, era atraída para o que podia destruí-la. Elia Kazan, parceiro de Williams em vários sucessos, disse o seguinte: “Tennessee Williams é igual a Blanche. Ele é Blanche. E Blanche está dividida

³⁵ As Williams pored over the rewrite, he turned Stanley and Stella’s railroad flat into a battleground that externalized his own internal war. Pancho’s capricious intrusiveness, the absence of calm, the lunatic sense of his own collapse, the bouts of sexual pleasure, the compulsion to cling to the temperamental and abusive love object, the memory of the deadly family home, the need to endure—all these warring personal issues became the pigments that brought Williams’s characters to life. (LAHR, 2014, p.84)

³⁶ ... she brings with her a strung-out sense of collapse and a neediness that the character shared with her author. When she gets off the streetcar, Blanche is literally and figuratively at the end of the line, “a desperate driven creature”—Williams explained to Kazan—“backed into a last corner to make a last desperate stand.” Her life has been a series of abdications; she is exhausted by the masquerade of gentility. Williams knew the panic-struck feeling. (LAHR, 2014, p.85)

entre o desejo de preservar sua tradição, que é sua entidade, seu ser, e sua atração pelo o que vai destruir suas tradições”³⁷ (KAZAN apud LAHR, 2014, p. 86, tradução livre nossa).

Assumir-se como homossexual não foi fácil para Williams, e ele praticamente só se permite viver plenamente sua orientação sexual após alcançar sucesso na carreira. Mas ele nunca se livrará do sentimento de estar em contradição com a criação repressiva que recebeu, de estar indo contra a mãe, contra os alicerces da sua própria identidade.

Sob o ponto de vista de Kazan:

Blanche “é atraída por um assassino, Stanley... Essa é a fonte de ambivalência na peça. Blanche quer exatamente o que vai esmagá-la. A única maneira que ela pode lidar com essa força ameaçadora é entregar-se a ela... Era assim que Williams era. Ele era atraído por lixo — homossexuais masculinos rudes que o ameaçavam... Parte da sexualidade que Williams escreveu na peça é a ameaça dela.”³⁸ (LAHR, 2014, p. 99, tradução livre nossa)

Se Blanche era uma espécie de avatar de Williams, Stanley, por sua vez, foi grandemente inspirado em Pancho. Sua fisicalidade, seu jeito rude e explosivo. O próprio Pancho contou que Williams o colocava em determinadas situações para saber como ele reagiria, para usar isso como base criativa.

Rodriguez acrescentou, “Tennessee me disse um dia, muito depois, que a qualidade poética em mim lhe deu vontade de continuar e terminar *Um Bonde chamado Desejo*. Certamente, como Blanche provocava Stanley, Williams empurrou Pancho para quase se tornar um assassino.”³⁹ (LAHR, 2014, p. 87, tradução livre nossa)

Um outro relacionamento que teve reflexos na obra de Tennessee foi com Frank Merlo, um aspirante a escritor de ascendência italiana (italo-americano de primeira geração), que serviu na Marinha americana. Foi apenas posteriormente que ele, já envolvido na cena cultural, passou a ter relacionamentos homossexuais. Merlo era o oposto de Pancho, era mais

³⁷ “Tennessee Williams equals Blanche. He is Blanche. And Blanche is torn between a desire to preserve her tradition, which is her entity, her being, and her attraction to what is going to destroy her traditions.” (KAZAN apud LAHR, 2014, p. 86)

³⁸ In Kazan’s analysis, Blanche “is attracted to a murderer, Stanley. . . . That’s the source of ambivalence in the play. Blanche wants the very thing that’s going to crush her. The only way she can deal with this threatening force is to give herself to it. . . . That’s the way Williams was. He was attracted to trash— rough, male homosexuals who were threatening him. . . . Part of the sexuality that Williams wrote into the play is the menace of it.” (LAHR, 2014, p. 99)

³⁹ Rodriguez added, “Tennessee told me one day much later that the poetic quality in me had brought out his desire to continue and finish ‘A Streetcar Named Desire.’” Certainly, like Blanche taunting Stanley, Williams pushed Pancho near to murder. (LAHR, 2014, p. 87)

culto e equilibrado. Além de amante, Merlo passou a atuar como um tipo de secretário de Williams, ajudando a organizar sua vida.

A essa altura, após o sucesso de *O Zoológico...* e *Um Bonde...*, Williams estava com medo de se repetir, e preocupado com a grande repercussão de outros dramaturgos, como Arthur Miller com *A Morte do Caixeiro Viajante*. Depois de suportar algumas humilhações por conta do temperamento instável de Williams, Merlo rompeu o relacionamento. Mas eles reataram algum tempo depois, e Merlo foi fonte de inspiração para *A Rosa Tatuada*.

Para *A Rosa Tatuada*, Umberto, a figura improvável que atrai a viúva da sua resignação ascética e a traz de volta para a vida, foi rebatizada de Alvaro Mangiacavallo (“come um cavalo”), um sobrenome que incorporou o apelido que Williams deu para Merlo, e fez dele central para a excitação erótica da viúva, apenas como “Cavalinho” era central para a excitação do próprio Williams. [...] Alvaro foi construído mais ou menos nas proporções de Merlo: “um daqueles tipos Mediterrâneos que parecem touros jovens e brilhantes... baixo em estatura, com um tronco maciço e escultural... Há um clima surpreendente e improvisado sobre ele” diziam as instruções de palco.⁴⁰ (LAHR, 2014, p. 128, tradução livre nossa)

Williams foi mais longe e neste caso deu uma percentagem nos lucros da peça para Merlo. *A Rosa Tatuada* era um avanço tanto estilístico quanto emocional para Williams, pois significava sua entrega a Merlo, a conexão entre eles. Williams a chamou de “minha peça de amor para o mundo”, que representou um momento único da sua vida.

Williams acreditava que a recepção da peça, que era sua obra mais ousada até então em termos de inovações, era a sua ponte para o futuro. Mas nos meses seguintes à estreia da peça, os acontecimentos tornaram o futuro algo muito mais incerto do que se pensava. A União Soviética desenvolveu sua bomba atômica, após uma guerra civil foi proclamada a República Popular da China, e teve início a Guerra da Coreia. Depois da Segunda Guerra, os Estados Unidos viviam um período de abundância, mas isso também alimentava a neurose do fervor anticomunista. A onda reacionária logo atingiria os artistas e os homossexuais.

As obras de Williams começaram a ser censuradas. Sob o novo Código de Produção de Hollywood, queriam cortar da versão cinematográfica de *Um Bonde...* a cena de estupro. No fim, não tendo chegado a um consenso com o órgão censor, a solução encontrada na filmagem foi usar close-ups, imagens entrecortadas num espelho, e insinuar a ideia do estupro sem de fato mostrá-lo. Mas a cena final foi mudada, alterando a ideia original, e dando a

⁴⁰ For *The Rose Tattoo*, Umberto, the improbable figure who lures the widow away from her ascetic resignation and back into life, was rechristened Alvaro Mangiacavallo (“eat a horse”), a surname that incorporated Williams’s nickname for Merlo and made him central to the widow’s erotic excitement, just as “Little Horse” was central to Williams’s own yearning. [...] Alvaro was constructed more or less to Merlo’s proportions: “one of those Mediterranean types that resemble glossy young bulls . . . short in stature, has a massively sculptural torso. . . . There is a startling, improvised air about him,” the stage directions read. (LAHR, 2014, p. 128)

entender que Stanley não teria o perdão de Stella. A Legião da Decência exigiu diversos cortes para que o filme pudesse ter uma classificação suficiente para ser exibido. O momento era crítico, até mesmo para artistas reconhecidos.

Em 1951 o relacionamento de Williams e Merlo enfrentou nova crise. Merlo via no sucesso de Williams tudo que ele desejava como escritor e nunca obteve por si mesmo. Se tornava cada vez mais ressentido. Eles passaram por outra separação, quando tudo que Williams queria era segurança. Nessa época, dirigindo alcoolizado, ele bateu numa árvore. Deprimido, ele começou a trabalhar numa história de um jovem que sucumbe ao alcoolismo. Mais tarde, essa história viria a se tornar *Gata em teto de zinco quente*. Brick espelhava tanto o vício do dramaturgo quanto a fase de isolamento que estava vivendo.

Williams e Merlo se reconciliaram novamente, porém a distância afetiva não parou de crescer. No ano seguinte, Elia Kazan, amigo e parceiro profissional de Williams em várias peças, foi segregado da indústria hollywoodiana por conta de uma antiga filiação de juventude ao Partido Comunista. Enquanto isso, Williams pensava em como reanimar seu vínculo com Merlo, e considerou até mesmo ter um filho por inseminação, alguém que demandaria os cuidados de ambos - um plano que não levou adiante.

Apesar de Kazan ter sido tratado como um pária, a amizade e a lealdade de Williams continuou tão forte como sempre, e ele enviou para o diretor uma cópia de *Camino Real*, peça que representava a falta de vozes dissidentes na sociedade norte-americana.

Localizada na praça imaginária de uma cidade portuária, cuja fonte central secou – “A primavera da humanidade secou neste lugar”, diz Sancho Pança – *Camino Real* confrontava o idealismo romântico de Williams com a realidade implacável de sua vida privada e a esfera pública reacionária. Em uma paisagem árida, ameaçadora, bizarra, onde sonhadores e encrenqueiros são mortos e varridos por faxineiros de rua, onde a palavra *hermano* (“irmão”) é proibida, onde os únicos pássaros são os selvagens que foram domados e mantidos em gaiolas, os habitantes do *Camino Real* - que são em sua maioria lendas românticas da literatura - transitam em perigo perpétuo entre um hotel chique e uma pensão. Eles vivem sob constante ameaça financeira, literal e simbolicamente com medo de serem “desacreditados”. De Kilroy a Gutman, o sinistro hoteleiro que controla as situações de seus hóspedes, aos românticos presos (Lord Byron, Barão de Charlus de Proust, Dom Quixote, Marguerite Gautier de Dumas), os personagens habitam um mundo bizarro, distorcido pelo desespero e lançado entre o desejo e o recuo. Sua luta pela honra em circunstâncias desonrosas os desfigura.⁴¹ (LAHR, 2014, p. 171-172, tradução livre nossa)

⁴¹ Set in the imaginary plaza of a port town, whose central fountain has dried up—“The spring of humanity has gone dry in this place,” Sancho Panza says—*Camino Real* weighed Williams’s romantic idealism against the unforgiving reality of both his private life and the reactionary public sphere. In an arid, threatening, bizarre landscape, where dreamers and troublemakers are killed and swept away by street cleaners, where the word *hermano* (“brother”) is forbidden, where the only birds are wild ones that have been tamed and are kept in cages, the denizens of the *Camino Real*—who are mostly romantic legends of literature—shuttle in perpetual jeopardy between a ritzy hotel and a flophouse. They live under constant financial threat, literally and symbolically in fear

Nada parecido tinha estreado na Broadway. O “poema plástico” trazia um personagem abertamente gay no palco, numa era de intenso conservadorismo. Mas foi difícil encená-la e gerou atritos entre Williams e Kazan, que pedia ajustes para que a peça funcionasse. Infelizmente a peça fracassou tanto com a crítica quanto com o público. A dependência de remédios e bebida nos meses que sucederam a estreia se acentuou.

Em 1955 ele estava às voltas com a produção de *Gata em teto de zinco quente*. Ao contrário de *Camino Real*, *Gata...* foi um sucesso e recebeu vários prêmios, inclusive um Pulitzer. Mas a relação com Kazan se desgastou em função das disputas a respeito da narrativa. Assim como Brick se afastou de Maggie por uma culpa que era dele, Williams se afastava de Kazan por não concordar com o resultado final de *Gata...*, na verdade porque não queria dar o braço a torcer de que as colaborações de Kazan foram muitas vezes essenciais para amplificar sua expressão poética. Williams estava desapontado consigo mesmo, mas era incapaz de admitir isso.

Várias peças de Williams da década de 1950 abordavam a impossibilidade dos relacionamentos de casais, sob variados ângulos, o que refletia sua experiência turbulenta com Merlo. Ele próprio era ambivalente sobre o amor: ao mesmo tempo que o desejava, ele o diminuía. Uma herança do relacionamento de seus pais. Em 1957, Williams começou a fazer terapia com o psiquiatra Lawrence Kubie para tratar dos seus vícios. A abordagem de Kubie era freudiana, usando a privação de tudo que ele fazia em excesso (inclusive escrever), para que suas tendências neuróticas encontrassem outras válvulas de escape.

O pai ausente foi um assunto que Williams só veio a refletir com a psicanálise. Ao rever a figura do pai, naturalmente Williams foi obrigado a rever também a da mãe. Se *O Zoológico...* tomava de empréstimo uma versão dos fatos de Edwina, em *De repente, no último verão*, o autor incorporou outra versão, com mais nuances, da história de seus pais. Ele considerava a peça uma alegoria, onde pela primeira vez ele encarava a loucura de sua mãe. Mrs. Venable era uma mulher incapaz de aceitar como o filho realmente era, e que tentava convencer um médico a fazer uma lobotomia na sobrinha que falava coisas inconvenientes. A peça foi uma reação tardia à decisão de Edwina sobre Rose.

Rose começou a ter comportamentos psicóticos em torno dos 20 anos. Ao longo de 19 anos, ela passou por mais de 65 eletrochoques, e tentativas de tratamento com remédios como

of being “discredited.” From Kilroy to Gutman, the sinister hotelier who controls his guests’ circumstances, to the trapped Romantics (Lord Byron, Proust’s Baron de Charlus, Don Quixote, Dumas’s Marguerite Gautier), the characters inhabit a freakish world, warped by desperation and pitched between desire and retreat. Their struggle for honor in dishonorable circumstances disfigures them. (LAHR, 2014, p. 171-172)

insulina, que não melhoraram sua condição. A lobotomia foi uma atitude drástica num longo percurso de transtorno mental que desgastava toda a família. Ela viveria mais que todos da sua família nuclear, mais até do que o irmão famoso.

A *Noite do Iguana* Williams homenageou o avô Dakin, por meio do personagem Nonno, avô de Hannah. Nonno (avô em italiano) era o apelido dado por Merlo ao reverendo Dakin. O personagem é um poeta que tenta terminar seu último poema. No final é um poema sobre a perfeição da natureza, representada por uma laranja dourada, que cai na terra para ser corrompida, cumprindo seu destino com resignação “Sem um grito, sem uma oração / Sem uma traição de desespero”⁴² (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 293, tradução livre nossa).

Em 1961, Williams e Merlo se separaram. Mas a separação definitiva foi a morte de Merlo, em 1963, por causa de um câncer de pulmão, aos 40 anos. Williams se converte ao catolicismo na mesma década, buscando resgatar parte da sua espiritualidade, mas certamente ele não foi um católico ortodoxo. O dramaturgo ainda escreveria algumas peças interessantes, mas as recepções não teriam tanta repercussão, numa sociedade que mudava rapidamente. Em 1983 ele partiu, sozinho num quarto de hotel, sozinho como sempre havia se sentido, independentemente de quantos estavam ao seu redor.

4.1.2. As muitas tragédias do único Nelson Rodrigues

Abrindo sua obra *O Anjo Pornográfico*, o biógrafo Ruy Castro declara que “a vida de Nelson Rodrigues foi mais espantosa do que qualquer uma de suas histórias”. E de fato, a vida daquele que ficaria conhecido como um dos maiores nomes do jornalismo, da dramaturgia e da literatura nacionais, mais do que um manancial incessante para sua prolífica criação artística, foi em si mesma um drama, digno de um grande personagem.

Nelson Rodrigues, bem como seus irmãos, herdou do pai Mário Rodrigues o gosto pela escrita e pelo jornalismo. Mário saiu do Recife para o Rio de Janeiro em 1915, devido a intrigas políticas que já o haviam transformado em alvo naquela região. No Rio, encontrou trabalho no *Correio da Manhã*. A família veio no ano seguinte, e assim começou o caminho que transformaria o pernambucano Nelson num dos mais legítimos cariocas de todos os tempos.

⁴² “Without a cry, without a prayer / With no betrayal of despair.” (WILLIAMS apud LAHR, 2014, p. 293)

Nelson fez quatro anos poucos dias depois da chegada ao Rio de Janeiro. Passou sua infância na Aldeia Campista, uma área vizinha à Tijuca, ao Andaraí, ao Maracanã e à Vila Isabel, com características peculiares a esse ponto da Zona Norte. As tintas locais inspirariam muitas das suas histórias futuras, o subúrbio carioca do início do século se tornaria quase um personagem autônomo, uma atmosfera inescapável. Nelson morava na Rua Alegre, o que talvez tenham considerado um bom presságio, mas o tempo guardava sua ironia.

Diferentemente de Williams, o deslocamento Nordeste-Sudeste não marcaria tanto o espírito de Nelson Rodrigues. Mas a infância na Rua Alegre garantiu um suprimento considerável de temas e tipos para a mente afiada daquele observador. Os olhos de Nelson, que mais tarde declararia ser “um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura”, e que “o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista”, registravam tudo que se passava ao redor: a menina tomando banho no tanque, os velórios então realizados nas casas, as solteironas fofoqueiras, os adultérios, os corpos e as fantasias no primeiro carnaval depois da “Espanhola”. Ele diria muito mais tarde:

O bairro da minha infância me marcou profundamente. Tanto que nas minhas memórias — sou muito memorialista e mesmo quando não faço memórias tenho sempre lembranças para intercalar — falo da paisagem de Aldeia Campista e das batalhas de confete da rua Dona Zulmira. (RODRIGUES, 2017, p. 19)

Entrou para a narrativa familiar um episódio que teria ocorrido quando ele tinha oito anos, o concurso de redação. A professora, dona Amália, teria pedido uma redação com tema livre. A de Nelson era de um adultério que acabava em assassinato. Segundo Castro, a famosa redação não existe mais, porém “histórias como aquela, talvez com desfechos menos trágicos, eram frequentes na Rua Alegre”. Não bastasse a mente fervilhante desde cedo, Nelson começou a ler tudo que havia disponível. Segue Castro:

Nelson superou rapidamente “Tico-tico” e passou a ler tudo o que lhe caía à frente, em forma de livro barato, folhetim de jornal ou almanaque de xarope - da primeira à última linha, muitas vezes sentado no meio-fio da rua Alegre, debaixo de um lampião. Não que não pudesse ler em casa - sua família nunca lhe censurou qualquer leitura. É que tinha mais sossego na rua.
Você chamaria essas leituras de subliteratura [...] Variavam os autores, mas no fundo era uma coisa só: a morte punindo o sexo ou o sexo punindo a morte - ou as duas coisas de uma vez, no caso de amantes que resolviam morrer juntos. (CASTRO, 1992, p. 31)

Mas, ao contrário do que se podia esperar de um garoto cuja imaginação já vagava entre o sexo e a morte, Nelson começou a frequentar a igreja católica. A religião não era

tradição da família, sua mãe era protestante. Embora mais tarde ele dissesse que chegou a cogitar ser seminarista, o protótipo de escritor “perverso” gostava de frequentar a igreja quando ela estava vazia, pois ela lhe dava a sensação do mistério divino. Apesar de nunca ter sido um “católico praticante” no sentido estrito, certa religiosidade permaneceria como um traço marcante nele e em seus textos.

O que não impediu que aos onze anos ele fumasse, e que aos 14 fosse expulso do Colégio Batista da Tijuca por rebeldia. De acordo com Castro, a justificativa da expulsão era que ele “vivía contestando seus professores, principalmente os de História e Português, insistindo em que eles justificassem os seus pontos de vista sobre os assuntos”. A escola perdia um aluno, mas o jornal *A Manhã* já tinha garantido mais um membro.

Tendo convencido seu pai a deixá-lo trabalhar como repórter de polícia, num Rio de Janeiro cuja criminalidade ainda engatinhava, vários eram os casos que envolviam paixão ou vingança. Nelson transformava as reportagens em contos, especialmente aquelas de pacto de morte de casais enamorados:

... de posse dos dados essenciais (nomes, aparência física, endereços), aquilo era suficiente para Nelson velejar pelo tema da paixão impossível e eternizada pela morte, com requintes de descrição de pais tirânicos, tias insensíveis e padres intrometidos. Servia-lhe também para exercitar sua capacidade de imaginar diálogos, descrever cenários e sentir-se um Pérez Escrich em versão 3x4. Dependendo do que Nelson extraía do material, este podia render continuações com clímax sobre clímax e tornar-se uma série capaz de prender o leitor por vários dias. (CASTRO, 1992, p. 49)

O próprio Nelson diria anos depois:

Todo o meu teatro tem a marca de minha passagem pela reportagem policial. E tanto mais que foi aí que eu conheci o cadáver, porque os defuntos que eu tinha conhecido, havia uma certa distância entre mim e eles. Eu olhava, mas não me tornava íntimo. Agora o repórter policial, este sim, torna-se íntimo do cadáver e da morte. Apesar de eu ter me tornado um familiar da morte, ela me assombra sempre. Não adquiri a insensibilidade profissional de meus colegas. (RODRIGUES, 2017, p. 33-34)

O jovem Nelson já demonstrava uma inclinação natural à depressão. Seja pelos primeiros amores não correspondidos, ou pela impossibilidade de passar a vida apenas a contemplar e escrever, seus textos desde o início sugeriam uma alma atormentada. Ele mesmo se definia como um triste. Os rumos do destino da família Rodrigues, seus altos e baixos, seriam decisivos para forjar a personalidade de Nelson.

Em 1928, após perder o jornal *A Manhã* para o sócio, em função de dívidas, Mário Rodrigues lançou outro, *Crítica*. O novo jornal era ainda mais agressivo e sensacionalista do que o anterior, foi um precursor do *Meia Hora* do século XXI. Vendia bem, era consumido por todas as classes, e tinha força política, mas, conforme apurou Castro, “a grande sensação do jornal era a última página, a oitava, dedicada aos crimes”. Nela:

Diariamente a “caravana” de “Crítica” descobria um caso aterrador do submundo carioca e o explorava até o último pinga de sangue ou esperma: casais que se esquartejavam por ciúme, filhos que torturavam pais entrevados, mães que seduziam filhos, irmãs que se matavam pelo mesmo homem, padres estupradores e toda sorte de adultérios. (CASTRO, 1992, p. 68)

As ilustrações que acompanhavam as matérias, carregadas de erotismo e dramaticidade, eram criações de Roberto Rodrigues, irmão de Nelson, então um talentoso desenhista que estudou na Escola de Belas Artes. Dizia-se que parecia Rodolfo Valentino, um ícone de beleza da época. Depois dos pais, Roberto era a maior autoridade entre os irmãos. Seus desenhos privilegiavam dois temas:

O sexo era uma obsessão de seus personagens: faunos com pés de cabra perseguindo ninfas de maiô, cangaceiros brutalizando prisioneiras, grupos dançando hipnoticamente nos bordéis, prostitutas solitárias ou em grupos. Mas a morte estava sempre em cena, representada pelos olhos vazados de seus homens e mulheres, os corpos com músculos transparentes, os namorados de luto fechado, os esqueletos em combate, as orgias entre cruzes. Henrique Pongetti disse que ele pintava “o inferno dos homens vivos”. (CASTRO, 1992, p. 73)

No Natal de 1929, a publicação em *Crítica* noticiando a separação de um casal da alta sociedade carioca, sugerindo adultério da esposa, levou a um desfecho trágico. A acusada teria pedido que não publicassem a matéria, mas em 26 de dezembro o caso foi a manchete do jornal. Às três da tarde do mesmo dia, a mulher voltou à redação, como fez na véspera. Perguntou por Mário Rodrigues, que ainda não tinha chegado. Ela então pediu para conversar com Roberto em particular, numa sala. Nelson, um dos poucos no local naquele dia, resolveu descer para fazer um lanche. Então ouviu um tiro.

Roberto não resistiu, morreu aos 23 anos. E Mário Rodrigues se culpou pelo filho ter levado o tiro que era para ele. Dona Maria Esther também não o perdoava. Pouco mais de dois meses após o assassinato de Roberto, Mário Rodrigues pai teve uma trombose cerebral. Ele foi tratado até pelo Doutor Pedro Ernesto, mas faleceu, aos 44 anos. Castro afirma que “Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto”. Nas palavras do próprio escritor: “O assassinio de meu

irmão marcou a minha obra de ficcionista, de dramaturgo, de cronista, assim como a minha obra de ser humano. E esse assassinato está marcado no meu teatro, nos meus romances, nos meus contos.” (RODRIGUES, 2017, p. 40).

Fato é que as mortes inesperadas das duas principais figuras masculinas dos Rodrigues num curto espaço de tempo, conduziram a família para um estado de penúria emocional e financeira. Durante a Revolução de 1930, *Crítica* foi empastelada. Os irmãos mais velhos de Nelson, Milton e Mário Filho, foram presos. Era uma queda vertiginosa:

Apenas onze meses antes - a 4 de outubro de 1929 -, Mário Rodrigues e Maria Esther tinham comemorado suas bodas de prata no palacete da Joaquim Nabuco e posado para aquela foto com seus filhos, noras e netos. O futuro seria brilhante. “Crítica” era uma potência, seus amigos estavam no poder e 1930 seria o ano da consolidação de seu pequeno império, com a criação de “Última Hora”. De repente, já não existiam nem Mário Rodrigues, nem Roberto, nem palacete, nem “Crítica”, nem amigos no poder, nem consolidação e muito menos futuro. Nem mesmo esperança e ânimo. Por quais designios fosse, eles tinham sido feridos, mortos, humilhados, destroçados e finalmente destituídos. À frente, um abismo. (CASTRO, 1992, p. 102)

Ninguém dava emprego aos Rodrigues nas redações, temendo represálias políticas do novo governo. Começaram a vender o que ainda possuíam. Foram despejados várias vezes, mesmo tendo a simpatia dos senhores. Foi o visionarismo de Mário Filho no jornalismo esportivo que socorreu a família, ao ser contratado pelo jornal *O Globo*. Mas não sobrava dinheiro. E os anos de fome deixariam sequelas físicas. A “morte branca” espreitava. Em 1934, Nelson estava tuberculoso.

Ele ficou 14 meses no sanatório em Campos do Jordão. E em 1936, foi a vez de Joffre. Nelson cuidou dele durante meses, mas o caso era grave, a família sabia que não haveria recuperação. Quando ele morreu, Nelson passou duas semanas sem comer, pois acreditava ter transmitido a doença para o irmão. A exposição pelo contato com Joffre, mais a depressão decorrente de sua morte, criaram a oportunidade perfeita para a doença se reinstalar. Nelson lutaria contra a tuberculose, de maneira intermitente, por cerca de quinze anos.

Em 1937, Nelson conheceu Elza em *O Globo*. Enamorados, marcaram o casamento para 1939. Mas Nelson foi novamente acometido pela tuberculose, e precisou ser internado. Além da doença, outra coisa o corroía: o ciúme, esse sentimento tão visceral entre os homens da família Rodrigues. Apesar disso, se casariam em 1940, e foram morar na Rua Barão de Bom Retiro. Tinham seis meses de casados quando Nelson, certo dia, acordou cego.

A cegueira era consequência da tuberculose. Felizmente, com tratamento, a visão voltou aos poucos, mas cerca de trinta por cento fora perdida para sempre. Foi em 1941,

quando Elza estava grávida do primogênito do casal, que Nelson decidiu tentar escrever para o teatro. Ele precisava de dinheiro, e não lhe parecia uma tarefa tão difícil. Sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, assim com a primeira peça de Tennessee Williams, foi um fracasso. Mas foi elogiada por Álvaro Lins, um dos maiores críticos literários do período. Os elogios alcançados, longe de serem consenso entre críticos, foram suficientes para Nelson tentar mais uma vez. Pouco tempos depois, ele entregaria a Manuel Bandeira a primeira cópia de *Vestido de Noiva*.

Embora o reconhecimento finalmente chegasse com a segunda peça, a situação financeira de Nelson continuava precária. Por isso ele aceitou um novo emprego na revista *O Cruzeiro*. Quando *O Jornal*, um dos Diários Associados de Chateaubriand precisou de um folhetim, Nelson se dispôs a escrevê-lo. Assim surgiu *Meu destino é pecar*, assinado por *Suzana Flag*. Foi um sucesso arrasador, mas os intelectuais que sabiam que Flag era um pseudônimo, começaram a dizer que Nelson estava desperdiçando seu talento em coisas menores.

A partir de *Álbum de Família*, Nelson voltaria a ser rejeitado, sofreria muitas censuras, e receberia o rótulo que lhe colaram: o de *maldito*. Sobre isso, Nelson disse:

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* — drama que se seguiu a *Vestido de noiva* — enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim — *desagradável*. Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. (RODRIGUES, 2017, p. 135)

Foi no *Última Hora*, em 1951, numa fase de baixo prestígio, que Nelson teria seu momento fênix. Samuel Wainer propôs que ele escrevesse uma coluna diária, baseada no cotidiano. Nascia *A vida como ela é...* que, segundo Castro, capturou o *Zeitgeist* da década:

...povoou as 130 linhas diárias de “A vida como ela é...” com um fascinante elenco de jovens desempregados, comerciantes e “barnabés”, tendo como cenários a Zona Norte, onde eles viviam; o Centro, onde trabalhavam; e, esporadicamente, a Zona Sul, aonde só iam para prevaricar. Na cabeça desses personagens - garantida a virgindade e a fidelidade de suas mulheres ou namoradas -, as mulheres ou namoradas dos outros eram para ser desejadas sem contemplação. O conflito se dava porque, debaixo de toda a culpa e repressão, as moças tinham vontade própria e também desejavam os homens que não deviam desejar. E, com isso, todos eles, homens e mulheres, viviam num estado de permanente excitação erótica. As pessoas não gostavam de admitir e preferiam chamá-lo de “tarado”, mas Nelson estava sendo estritamente realista em seu tempo. [...]

muito mais famílias moravam juntas do que hoje. Maridos, cunhadas, sogras, tias e primas cruzavam-se dia e noite nos corredores dos casarões, sob uma capa de máximo respeito. Nessa convivência compulsória e sufocante, o desejo era apenas uma faísca inevitável. (CASTRO, 1992, p. 220)

Em 1959, Nelson publicou no *Última Hora* o primeiro folhetim assinado por ele, *Asfalto Selvagem*. A saga de Engraçadinha e sua família prendeu a atenção dos leitores por seis meses, e era pesada até mesmo para os mais acostumados com as ousadias de Nelson. Um escândalo por dia, costurado com os outros por um fio invisível de tristeza. Uma colagem de tragédias fictícias, que entretanto não estavam tão longe da vida real, como Castro observa:

“Muitas peripécias desta primeira parte soam como ecos do passado profundo de Nelson. A lenta agonia de Silvio no hospital lembra a de seu irmão Roberto. O pai morre por causa do filho, assim como Mário Rodrigues morrera por causa de Roberto. Só que doutor Arnaldo não morre de “desgosto”, mas se mata com um tiro na cabeça. E, após a morte do pai de Engraçadinha, a família perde a sua espinha dorsal, como acontecera com a família de Nelson depois da morte de Mário Rodrigues. Com as modificações exigidas pela ficção, era a mesma história em linhas gerais. E era cruel, mas irônico: Nelson, que vira os Rodrigues protagonizando as situações de folhetim que ele tanto gostava de ler em criança, traduzia agora a sua própria experiência de vida nesse gênero de literatura. Para construir o fascinante personagem de doutor Arnaldo - advogado, orador e político capixaba com todo o perfil da “reserva moral” -, Nelson usou um compósito de pessoas. Doutor Arnaldo era Mário Rodrigues, na sua insistência neurótica em parecer “um homem de bem”. Era também o próprio Nelson, mais do que nunca consciente dos abismos internos de todo ser humano. E era Getúlio Vargas, ao matar-se para imacular a comunidade (no caso, sua família) do atoleiro para o qual, sem querer, a arrastara.” (CASTRO, 1992, p. 278)

A trajetória de Nelson ainda teria muitos capítulos. As traições que resultaram em filhos fora do casamento, as censuras, as contradições políticas que lhe renderam outro rótulo – o de conservador; a saúde sempre frágil; a filha caçula que não podia enxergar nem falar devido a complicações cerebrais; o infarto de Mário Filho; a tempestade que provocou a queda de uma pedra e o soterramento de seu irmão Paulo em 1967; a prisão do filho Nelsinho pela ditadura. Marcado por tantos acontecimentos, ele escreveria:

Peçam tudo, menos que eu renuncie às *atrocidades habituais dos meus dramas*. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos, ou o que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo. (RODRIGUES, 2017, p. 141)

4.2. O escancaramento das tensões sociais

Tennessee Williams e Nelson Rodrigues fizeram importantes registros do que presenciaram historicamente. Usamos a palavra registro e não retrato, porque o que eles nos mostram são suas interpretações desses acontecimentos e de seus desdobramentos, que às vezes se aproximam do real, mas são antes de tudo sempre uma expressão artística, um recorte, uma leitura pessoal do que viam no mundo. Apesar disso, ficam muito evidentes as fraturas sociais, e as críticas à classe média, bem como uma náusea com as classes mais altas.

Em *O Zoológico...* e *Um Bonde...* Williams faz referência a um Sul profundo norte-americano que tinha colapsado. O Sul das grandes fazendas de algodão, sustentadas pelo trabalho escravo, que permitia aos seus proprietários uma vida de opulência que eles acreditavam que nunca acabaria. Como bem retratado em filmes como *E o vento levou...*, por exemplo, e como Adler bem pontuou, havia mansões com chão de mármore, grandes escadarias internas, cortinas de veludo, tetos pintados... A rotina de uma “*Belle*” podia contar com uma cavalgada, uma partida de tênis no country club, um almoço num iate, e um baile mais tarde. Materialmente uma vida de sonho, um “*belle reve*”.

Mas essas peças situam-se num momento posterior à ruína desse sonho, que começou a ser delineada após a Guerra Civil, quando as fazendas sulistas estavam devastadas. Muitos homens morreram na guerra, e o Sul foi derrotado. Para tentar se reerguer, muitos recorreram aos bancos. A produção agrícola voltou a crescer, e foi favorecida pela Primeira Guerra Mundial, quando os Estados Unidos passaram a exportar alimentos e produtos industrializados para os países aliados na Europa. Essa nova onda de prosperidade renovou as esperanças daquela elite agrária, que teve ainda mais acesso à crédito. Porém, com a melhora da economia europeia, houve retração das exportações, e uma crise devido à produção excessiva. Com o início da Grande Depressão em 1929, os preços dos produtos agrícolas caíram cerca de 50%. Especialmente os do trigo e do algodão, falindo vários proprietários. Herdeiros não tinham como honrar os empréstimos e hipotecas. Muitas instituições financeiras também quebraram, por conta das dívidas não pagas dos fazendeiros. Esse foi o golpe definitivo no velho modelo latifundiário sulista. A Depressão levou muitos representantes do dinheiro antigo ao suicídio. Famílias que haviam sido tremendamente abastadas, tiveram seu status rebaixado, muitas forçadamente fizeram a transição da alta classe para a classe média ou trabalhadora. Mas houve os que não conseguissem, como diz Adler:

Naqueles que não fizeram essa transição, você encontra o todo de Tennessee Williams: se as mulheres não podem mais ser belas do Sul, elas desmoronam. E quando elas desmoronam, elas caem tão profundamente que elas tocam a insanidade. Elas substituem fantasia pela realidade. É nessa hora que você não pode ser salva.⁴³ (ADLER, 2012, p. 251, tradução livre nossa)

Era uma época em que as pessoas que tinham vivido e amado aquele Sul tinham se deslocado para outros territórios, especialmente para o Norte mais desenvolvido, em que havia oportunidades, para tentar sobreviver. Elas vinham carregadas mais de memórias do que de posses, e pouco preparadas para disputar as melhores chances. O que sobravam eram os subempregos nos centros urbanos lotados. Um panorama que para elas era terrivelmente humilhante. Essa é a agonia de Amanda e Blanche.

A classe trabalhadora resiste assombrada pela pobreza, em decorrência dos baixos salários, da falta de sindicatos, da falta de regulamentações, da alta taxa de desemprego. O que os trabalhadores ganham mal dá para comer. Não há horizonte, muitos vivem somente para trabalhar, numa existência desprovida de maior significado. Os conflitos que começaram na Europa começavam a borbulhar nos Estados Unidos. Nem todos ainda percebiam, mas Tom era o personagem consciente, porque ele era um tradutor daqueles tempos:

...Tom - entende. Tom não é um rapaz de classe média. Ele é um poeta. O poeta sempre entende. Ele entende que ele não pode fazer muito dinheiro como um trabalhador numa fábrica de sapatos. Seu trabalho de verdade não é ganhar dinheiro, seu trabalho é entender. Em Tennessee, tenha cuidado: quando você interpreta o artista ou o poeta, não o faça fraco, pelo amor de Deus. Ele não é fraco! Ele é humilde, ele é diminuído, ele é banido, porque não há necessidade de um poeta na sociedade. Mas quando Williams escreve sobre ele, especialmente em *O Zoológico de Vidro*, ele é um lutador, ele é um lutador contra os valores da classe média, contra os valores de sua mãe – a bela do Sul com dezessete pretendentes. Tom é um revolucionário contra os velhos modos do Sul.⁴⁴ (ADLER, 2012, p. 263, tradução livre nossa)

Se, por um lado, os ricos não despertavam a simpatia de Williams, seja pela sua vulgaridade, ou porque ele não via valor em pessoas que não enfrentassem dor ou problemas;

⁴³ In the ones who don't make that transition, you get the whole of Tennessee Williams: if the women can't be southern belles, they go down. And when they go down, they go so far down that they reach insanity. They substitute fantasy for the reality. That's when you can't be saved. (ADLER, 2012, p. 251)

⁴⁴ ...Tom—understands. Tom is not a middle-class boy. He's a poet. The poet always understands. He understands he can't make much money as a worker in a shoe factory. His real job is not to make money; his job is to understand. In Tennessee, be careful: when you interpret the artist or poet, don't make him weak, for chrissake. He's not weak! He's humble, he's pushed down, he's defrocked, because there's no need for a poet in the society. But when Tennessee writes about him, especially in *The Glass Menagerie*, he is a fighter. He's a fighter against middle-class values, against his mother's values—the southern belle with seventeen gentleman callers. Tom is a revolutionary against the South's old ways. (ADLER, 2012, p. 263)

por outro lado ele também não demonstrava muita identificação com a classe trabalhadora, porque parecia a ele uma massa autômata, escravizada então pelas indústrias, incapaz de agir fora dos novos padrões sociais impostos, como Chaplin satirizou em *Tempos Modernos* (1936). O luxo das antigas elites era superficial, mas a vida do homem médio subjugado pela estrutura capitalista também acabava sendo vazia.

Tom quer fugir das duas coisas. O seu desejo de significado luta contra os valores tradicionais (ser o provedor, cuidar da família), mas também contra os valores do novo mundo do trabalho (ser um assalariado da indústria, passar horas trancado no trabalho). Seu espírito artístico não consegue lidar com nenhuma dessas imposições. Ele se sentia preso, tanto pelo passado, quanto pelo presente. Tom enxergava que nenhum daqueles modos de viver permitia ao homem uma existência plena de sentido.

Adler comenta o contraponto de Tom com Jim, a forma como o último está à vontade dentro da nova realidade norte-americana. Ela aponta que o jeito extremamente casual de Jim, como ao chamar Laura para sentar no chão. Ele despreza a etiqueta social pelo seu conforto, mas é incapaz de pensar que fazer isso não seria confortável para alguém com um problema nas pernas como ela. Provavelmente aceitar isso a fará sentir dor, mas ela não se recusa por educação, a tradicional etiqueta sulista de agradar os convidados, e pelo afeto que tem por ele. Segundo Adler: “Você percebe a diferença de classe no comportamento: ele é de classe média. Ele é impetuoso. Ele estende a mão, mas realmente não vê ou sente qualquer coisa. Ele perdeu o sentimento e a compreensão.”⁴⁵ (ADLER, 2012, p. 275, tradução livre nossa). Para ela, Jim é o embrião de Stanley Kowalski. Ele exalta a grandeza norte-americana, diz que “não há barreiras para as pessoas”, tudo que ele admira é grande, Jim é essa nova América, esse novo ideal do Sonho Americano, do self-made man. Ele é superficial como a maioria, influenciado pela opinião pública, dirigido pelo ego. A diferença de classes fundamental entre Laura e Jim é que para ela tudo é sobre o passado, e para ele tudo é sobre o futuro – e sobre vencer nesse novo modelo.

Os ambientes onde Williams situa suas peças ajudam a criar a atmosfera desses novos centros urbanos, em que as moradias são pequenas, apertadas, com pouca mobília, em que as pessoas vivem praticamente amontoadas, e por isso sem privacidade. Em *O Zoológico...*, já logo de início, nas indicações da cena, Williams compara os conglomerados urbanos com “colmeias”, em que as pequenas unidades familiares “crescem como verrugas”. Embora uma colmeia possa ter um significado positivo pelo aspecto da colaboração dos membros,

⁴⁵ You get the difference in class behavior: he is middle-class. He is brash. He reaches out but doesn't really see or feel anything. He has lost feeling and understanding. (ADLER, 2012, p. 275)

Williams faz questão de negar essa qualidade pela associação complementar com verrugas, que remetem a algo feio e indesejável, que no caso do texto, ele próprio explica que é um sintoma de uma sociedade que evita a diferenciação, porque uma massa indiferenciada é mais passível de funcionar de maneira automatizada. Tom, ao se apresentar como narrador, avisa que vai fazer o tempo “... voltar para os anos trinta, aquele estranho período em que a imensa classe média americana se matriculou numa escola de cegos.” (WILLIAMS, 2014, p. 31).

Ao comentar sobre a atmosfera de *Um Bonde...*, Adler diz o seguinte:

Você tem que ter uma boa ideia desse tipo de vida. Pessoas no Quarteirão Francês estão bebendo e jogando e lutando e fornicando. O movimento, a raiva e o tom são todos violentos. Quando uma pessoa consegue o que quer nesta cidade, é insanidade. É uma caricatura de como as pessoas vivem. As necessidades das pessoas que vivem aqui são as necessidades de pessoas loucas. É um apetite sem fim. Até os animais descansam, mas as pessoas aqui não descansam. Nada descansa aqui; está sempre em movimento. Há uma loucura no seu jeito de falar, agir, reagir. O ritmo é violento.⁴⁶ (ADLER, 2012, p. 289, tradução livre nossa)

Por se tratar de uma cidade famosa pela boemia – Nova Orleans – tudo é mais carregado. Compulsão é a regra local. Agir por impulso é normal naquele ambiente, ceder às emoções primitivas. E ninguém ali está constrangido com esse estilo de vida, que ali é natural, porque a maioria já vem de circunstâncias degradadas. Stella e Blanche são os pontos fora da curva, as anomalias. Quem já vem daquelas condições adversas parece ter uma vitalidade extra para compensar um pouco a precariedade em que se encontram.

Williams enxerga essa massa proletária desvalida como essencialmente raivosa, ressentida pela exclusão, e por isso sempre pronta a agir agressivamente, levando a termo a máxima de que a melhor defesa é o ataque. Aos nossos olhos, a atmosfera cenográfica criada pelo dramaturgo tem algumas semelhanças com aquela que Aluísio Azevedo criou no romance *O Cortiço* (1890). Guardadas as devidas diferenças de contexto, são comunidades em que os vizinhos vivem muito próximos, praticamente não existem perspectivas de melhora financeira, e a sensualidade é o que, simultaneamente, energiza e anestesia os indivíduos.

Adler aponta um relevante aspecto sobre Stanley: ele é um produto da guerra. Sua ignorância e brutalidade não são incomuns em ex-combatentes. Os Estados Unidos são um país bélico, com tradição em conflitos. E as guerras são ambientes que destroem seres

⁴⁶ You have to have a good idea of this kind of life. People in the French Quarter are drinking and gambling and fighting and fornicating. The movement, the anger, and the tone are all violent. When a person reaches what he wants in this city, it is insanity. It is a caricature of how people live. The needs of the people who live here are the needs of insane people. It is appetite without end. Even animals rest, but people don't rest here. Nothing rests here; it is always going. There is a craziness in their way of talking, acting, reacting. The rhythm is violent. (ADLER, 2012, p. 289)

humanos, física e psicologicamente. Não há realmente ética nas guerras, tudo pode acontecer. Ver tanta violência e morte não pode produzir nada de bom. Guerras desumanizam. Num campo de batalha, os soldados precisam se conectar com seu lado mais animal, no intuito de sobreviver. Mas se desligar dos filtros civilizatórios por muito tempo pode colapsar uma mente. Altas doses de violência podem exacerbar ou desencadear perversões. Por isso tortura e estupros são historicamente relatados como crimes comuns em períodos de guerra e pós-guerra.

Ou seja, em apenas duas peças já podemos apontar que Williams tratou da derrocada dos latifundiários mais tradicionais dos Estados Unidos, e da transição para uma economia industrializada, da qual o país do Tio Sam se tornaria o maior símbolo mundial. Ele contrapôs os espíritos artísticos/sensíveis aos espíritos adestrados, seja pelos valores antigos ou pelos valores daquela nova ordem. Mostrou como, em espaços empobrecidos e opressivos, o sexo é praticamente o único prazer disponível e acessível, ao ponto de ser o único sentido existencial capaz de ser encontrado. E ainda tangenciou o reflexo da guerra numa geração de homens, a brutalização dela resultante. Nada mal para um dramaturgo que então não era considerado político.

Nelson Rodrigues também fez em suas obras um registro do Brasil, em especial o Brasil da Zona Norte carioca. Em *Os Sete Gatinhos*, por exemplo, por trás do arrivismo de “Seu” Noronha está um pai de família que não consegue ser bem-sucedido por conta própria, que não consegue sustentar a família satisfatoriamente, e que sofre humilhações pelo seu ofício. No diálogo com Aurora, a expressão de Bibelot muda de tom, de animado - quando acha que por trabalhar na Câmara dos Deputados, ele poderia ter influência para ajudá-lo a voltar para a polícia; para decepcionado - ao descobrir que “Seu” Noronha é contínuo. A categoria profissional faz muita diferença na peça, ela sinaliza como cada um é tratado na sociedade de acordo com a sua ocupação. Bibelot está desempregado, mas gostaria de voltar a ser da polícia, provavelmente devido à sensação de poder e “autoridade”. Visando um tratamento mais digno, “Seu” Noronha se apresenta como funcionário da Câmara dos Deputados, omitindo a função de contínuo. Os servidores públicos sempre tiveram um certo status no cenário profissional brasileiro, mas apenas aqueles que ocupavam posições que poderiam gerar algum tipo de favorecimento. Aqueles em posições muito baixas na hierarquia, muito subalternas, eram apenas “capachos”. Dr. Portela é um representante do colégio em que Silene estuda. Sua formação é desconhecida, é provável que não seja médico nem advogado, no entanto é chamado de “doutor”, essa deturpação de linguagem que existe no Brasil como um jeitinho de atribuir autoridade a quem não a tem por direito. Mas, pelo

menos naquele tempo, profissionais da área de Educação eram reconhecidos e tratados com deferência. Ser um dono de loja, como “seu” Saul, também era um sinal de boa condição financeira, porém algumas etnias sofriam xenofobia. O ofício médico, como o Dr. Bordalo, sempre foi considerado um dos mais nobres, desempenhado por “filhos de boas famílias”. Essa posição privilegiada despertava inveja em homens como “Seu” Noronha, que o acusa de “metido a santo” porque atende pessoas negras, não cobra consultas. Do ponto de vista de “Seu” Noronha, de seu intelecto limitado, é um insulto supremo alguém trabalhar de graça, porque para ele quem não faz questão de receber são aqueles que não dependem do trabalho. Se você é tão rico que não precisa cobrar para trabalhar, não precisaria trabalhar, e essa riqueza é ofensiva, é pedante. Em *Os Sete Gatinhos*, Nelson exibe uma sociedade onde o trabalho define o valor do homem.

E o valor do homem, enquanto macho, sua masculinidade, também está em cheque. “Seu” Noronha reflete a crise de muitos homens que ao perderem sua capacidade como provedores, perdem junto sua libido e sua potência sexual. A crise de “Seu” Noronha é a crise de um homem que se sente completamente castrado. Ele é tão impotente financeiramente, socialmente e fisicamente, que ele pune as mulheres que dependem dele por meio do sexo. Ou pela abstinência, como faz com a mulher, a quem possivelmente culpa por ter lhe dado mais filhos do que poderia sustentar; ou pela prostituição, como faz com as filhas, porque além de serem um fardo pesado demais, elas ainda têm o desprazer de se renderem a um prazer que ele já não pode desfrutar, logo ele se vinga transformando esse prazer delas num ato mecanizado, numa transação comercial. Ele odeia o trabalho, ele odeia sua impotência, e por isso quer que as filhas odeiem o sexo, e transformá-lo num trabalho degradante é o modo que ele encontra de fazer com que elas deixem de ter prazer e passem a odiar o sexo.

O pós-doutor em Teoria Literária Adriano de Paula Rabelo, no artigo *O abismo social brasileiro no teatro de Nelson Rodrigues*, defende que:

Sem jamais ter tido qualquer intenção de fazer um teatro social ou apresentar qualquer tipo de denúncia da iniquidade que marca a estratificação das classes no Brasil, postura contrária a suas concepções estéticas, Nelson Rodrigues, ao simplesmente mergulhar nas paixões de seres humanos expostos à realidade brasileira “como ela é”, não deixa de pôr à mostra todo um panorama de nossas relações de classe. Livre das concepções engajadas que idealizam os pobres como puros e autênticos ou os ricos como progressistas e modernos, com toda a variedade dos setores médios entre eles, seu retrato das classes sociais no país é bastante convincente. (RABELO, 2019, p. 72)

Nas peças em que Nelson Rodrigues utiliza personagens ricos, normalmente eles são inúteis, pois carregando internamente a ideia de felicidade como um *dolce far niente*, oriunda

das elites coloniais, eles acham vergonhoso trabalhar. Mas esse é basicamente o único tipo de vergonha que são capazes de sentir, visto que de resto não têm escrúpulos. Eles têm um ego inflado, por vezes têm mesmo orgulho em serem desprezíveis, porque para eles a fortuna é um salvo conduto para qualquer tipo de comportamento.

Nas peças selecionadas, porém, o foco está nas classes média e baixa. Via de regra os personagens de classe média são pequenos comerciantes e profissionais liberais. Embora mais próximos da base do que do topo da pirâmide social, eles compartilham uma visão de mundo mais parecida com a dos privilegiados, e estão prontos para julgar os que têm menos. Nesse tipo de sociedade existe uma regra implícita de que, quanto menos se tem, mais irrepreensível deve ser a postura do indivíduo. Os pobres são sempre julgados por qualquer deslize, não há perdão, e a régua moral da classe média está constantemente preparada para dar os vereditos.

A mobilidade social é para poucos, e quando acontece ou vem por meio de negócios escusos, ou de casamentos. Por isso a obsessão da família por casar Silene. Fora do casamento, o que sobra para as mulheres nessa sociedade é muito pouco. Mesmo para aquelas que tem melhores condições financeiras. Essa é uma das razões pelas quais Lúcia, em *A Serpente*, pensa em se matar após o abandono do marido. Ser desquitada naquela época no Brasil, era tão desonroso quanto não ser virgem. Até 1977, não existia divórcio no país, e o desquite era uma modalidade de separação do casal e de seus bens materiais, mas sem romper o vínculo conjugal. Isso impedia novos casamentos, o que significava um estigma principalmente para as mulheres. Para muitos, era sinal de uma mulher de pouco valor, que não foi boa o suficiente para “segurar o marido”, ou de índole duvidosa, pois deveria ter dado motivo para o marido deixá-la. As separações eram vistas a priori como culpa da mulher, fato que levava muitas mulheres a preferirem manter casamentos infelizes ao invés de se separarem e suportarem a marginalização.

Se, por um lado, Tennessee Williams sugere que a guerra pode bestializar um ser humano, Nelson, por sua vez, sugere outro lado dessa mesma moeda com o personagem “Seu” Saul. Ao contrário de Stanley, que não é capaz de compreender e se solidarizar com as angústias alheias, “Seu” Saul tenta ajudar as filhas de “Seu” Noronha, por amizade. Tendo sido ferido na Primeira Guerra, ele não consegue mais fazer sexo. A experiência da guerra, para ele, que acabou sendo uma das vítimas, o tornou mais sensível ao sofrimento dos outros. Ele parece saber tudo que se passa na vizinhança, e é bem provável que conheça a situação das filhas de “Seu” Noronha, daí o cheque que entrega a Débora no início da peça, e depois se oferecer como primeiro cliente de Silene, para tentar salvá-la da loucura do pai. “Seu” Saul

tem empatia, tem compaixão. Mas isso é tão raro que as pessoas duvidam das suas boas intenções. Uma voz razoável no meio de tanta irracionalidade, acaba por ser abafada.

Em *A Serpente*, nenhum dos personagens parece ter alguma ocupação, algum objetivo, fora das paredes daquela casa. O universo inteiro deles cabe no apartamento de classe média. Essa falta do que fazer denota uma situação, se não de riqueza, ao menos de um relativo privilégio. A residência foi um presente do pai de Lígia e Guida, não foi fruto do esforço de nenhum dos casais. Não há qualquer indicação de que o sustento da casa dependa deles, dinheiro não parece ser uma preocupação. Eles têm lavadeira para cuidar das suas roupas. Em nenhum momento alguém está fazendo uma atividade doméstica ou saindo para o trabalho. Pelo texto, vivem de modo confortável, sem obrigações. Isso nos leva a refletir se esses casamentos eram baseados em afeição real ou em conveniência. Considerando que o sogro fosse um homem de posses, que garantia uma vida sem contratempos e possivelmente uma futura herança para as filhas, talvez isso tenha sido uma motivação para Décio e Paulo. Não temos como afirmar que não havia amor, mas também não podemos afirmar que havia. Se o caso de Décio, por exemplo, fosse um casamento por conveniência, sua condição de impotente poderia ser uma reação inconsciente por ter “se vendido”. Sua segunda frase na peça é uma ofensa ao sogro. Ele demonstra muita raiva, e vontade de humilhar Lígia tanto quanto se sente humilhado. Sua saída de casa parece a libertação de um homem que percebeu que não tinha feito um bom negócio e queria desfazer a sociedade. Todo o conforto de que usufruía não compensava, não trazia felicidade. A situação de Paulo é diferente, ele se dá bem com Guida, mas num contexto de completa ociosidade é natural que a vida se torne entediante. Também nesse contexto qualquer desequilíbrio na ordem das coisas ganha uma proporção mais dramática. Obviamente que uma separação é um evento significativo, mas para essas pessoas tão encapsuladas em si mesmas, ganha ares cataclísmicos. Uma existência morna, tranquila demais, sem desafios, não parece certa ou válida, por isso demanda algum acontecimento drástico. Os seres humanos não são feitos para a calma. Sem as pequenas distrações diárias, os afazeres, alguns incômodos, a vida fica vazia, porque também não ocorrem as pequenas conquistas, as doses de satisfação eventuais, a sensação de ser útil. Uma vida sem problemas vai demandar alguma atribulação, porque precisamos dos altos e baixos. A separação de Décio e Lígia era o acontecimento que faltava naquelas vidas desinteressantes. É o momento em que aquela casa é transformada num lugar que faz diferença, pois agora existe ali uma situação de vida ou morte, e aqueles personagens passam a ter uma importância muito maior entre si por causa disso. A vida passa a ter mais valor quando está em risco.

Rabelo chama a atenção para o aspecto racial presente nas obras de Nelson, a exemplo da atração de Décio pela mulher negra que vai trabalhar na casa: “Os mais de três séculos de abuso sexual dos negros, no entanto, parecem ter deixado marcas profundas na libido do brasileiro, pois, entre os personagens do dramaturgo, vários deles, homens e mulheres, têm fixação por um parceiro negro.” (RABELO, 2019, p. 82). Constituída sobre centenas de milhares de homens e mulheres negros, arrancados de suas terras, escravizados, privados das suas raízes, abusados de todas as formas, inclusive sexual; a sociedade brasileira até hoje não superou seu racismo estrutural fundador, e parece estar longe de conseguir superar esse legado nefasto, apesar de ser uma das sociedades mais miscigenadas do mundo.

A forma como Nelson Rodrigues representou negros em suas peças foi alvo de críticas, que têm seus fundamentos, mas é válido também procurar entender o contexto. Falando sobre a imprensa nacional do começo do século XX, ele disse:

Ninguém era preto, nunca uma adúltera era preta ou mulata; tinha olho azul, era loura. O pessoal retocava a realidade.

Aliás, por falar em preto, uma das experiências mais dramáticas, nas minhas experiências jornalísticas, foi uma vez quando o meu colega Luiz Costa, na minha querida *Última Hora*, recebeu um serviço fotográfico de um atropelamento e berrou assim: “Mas vocês acham que eu vou publicar cadáver de um negro?!” Quer dizer, havia essa coisa racial na imprensa, ela era racista pra burro. (RODRIGUES, 2017, p. 30)

Por fim, podemos dizer que ambos os dramaturgos concentram seus olhares sobre famílias, questionando a ideia de família como um grupo harmonioso, em que o respeito prevalece e todos se ajudam sem interesse, apenas por afeto sincero. Colocam em evidência as obrigações que vem à reboque dos vínculos de sangue, que são convenções sociais construídas historicamente, e que colocam os indivíduos por vezes contra seus próprios desejos, forçando-os a assumir certas responsabilidades (sem estarem preparados). Mostram também as difíceis escolhas quando um elemento de uma família constitui a sua própria, e os interesses das duas divergem. As disputas que muitas vezes existem dentro das famílias, seja de autoridade entre marido e mulher, conflitos geracionais entre pais e filhos, ciúme entre irmãos... As desavenças que podem surgir pela intimidade forçadamente compartilhada, os abusos de toda sorte, as atrações proibidas, o cinismo e a hipocrisia... Famílias disfuncionais, que passam longe daquelas dos comerciais de margarina. Como disse Tolstoi na abertura de *Anna Kariênina*, “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” – Tanto Tennessee Williams quanto Nelson Rodrigues sabem bem como demonstrar isso.

Por tudo isso, fica claro que, a seu modo, ambos fizeram dramaturgias que incluíam críticas sociais. Mas eles nunca quiseram ou reivindicaram esse papel político, por vezes até mesmo o rejeitaram. O que ambos defenderam, acima de tudo, foi o direito individual do ser humano. Magaldi comenta sobre Nelson:

O cristianismo deu a Nelson, por seu turno, a noção de liberdade pessoal, que fez recusar as capitulações, os alistamentos e as hipocrisias. Individualista ferrenho, avesso a concessões, ele construiu uma dramaturgia nutrida por permanente pesquisa, à revelia da Censura, da crítica e do êxito. Por isso, sua obra parece ter a marca da plenitude, crescendo com o tempo. (MAGALDI, 1992, p. 79)

Lahr confirma que, “Embora fosse verdade, como Kazan havia dito, que política não era o “jogo” de Williams, ele tinha uma clara percepção da paisagem política tóxica em torno dele”⁴⁷ (LAHR, 2014, p. 149, tradução livre nossa). E ainda:

... Williams não estava interessado em fazer declarações políticas, ele trabalhava de dentro para fora. Política existia, como a maioria de seus relacionamentos, em algum lugar na periferia de seu trabalho, “um tipo de penumbra externa à sua obsessão central.” Suas peças lutavam com a História apenas na medida em que o contorno da época era paralelo ao seu drama interno.⁴⁸ (LAHR, 2014, p. 157, tradução livre nossa)

Nelson Rodrigues se dizia anticomunista e era chamado de conservador, reclamava da esquerda que achava intelectualmente rasa e incapaz de criticar aquele regime que também era controlador. Se dizia reacionário “pela liberdade”. Ele criticava o controle social, seja pelo socialismo, seja pelo capitalismo.

Primeiro a liberdade. Liberdade é muito mais importante que desenvolvimento, muito mais importante que pão. Só o homem livre merece o pão, ou antes, não é só o homem livre não, quem não merece pão é o escravo consentido. O homem pode ser escravo, mas se esperar merece o pão. (RODRIGUES, 2017, p. 150)

Nelson e Williams estavam mais interessados no individual, no pessoal, nos conflitos permanentes dos seres humanos – sexuais, psicológicos, espirituais – e na liberdade, no direito de cada indivíduo ser como é – sem censura, sem preconceitos. Porém, ao se

⁴⁷ Although it was true, as Kazan said, that politics was not Williams’s “game,” he had a clear perception of the toxic political landscape around him (LAHR, 2014, p. 149)

⁴⁸ ... Williams wasn’t interested in making political statements; he worked from the inside out. Politics existed, like most of his relationships, somewhere on the periphery of his work, “a sort of penumbra outside the central mania.” His plays wrestled with history only insofar as the contour of the times paralleled his internal drama. (LAHR, 2014, p. 157)

dedicarem a expor o que Raymond Williams definiu como *tragédias privadas*, no sentido de indivíduos frustrados em seus desejos primários de destruição e autodestruição, eles acabam por representar, com singular acuidade, as desigualdades e problemas sociais de seus países e alguns mais universais. Não chega a surpreender, pois, se para eles o ser humano carrega em si um grande potencial para o aniquilamento, essas sociedades fraturadas, talvez mais do que causa, sejam a consequência dessa nossa falha primordial.

CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, procuramos identificar os pontos de convergência entre obras de Tennessee Williams e Nelson Rodrigues. Não podemos reivindicar o pioneirismo na descoberta da similaridade entre esses dramaturgos, mas pelo que sabemos ainda são poucos os estudos dedicados a demonstrar com profundidade esse parentesco artístico. Nosso compatriota é mais comumente associado a outro gênio do teatro, Eugene O'Neill, a quem o próprio Nelson apontava como influência. Mas a nós a familiaridade entre ele e o outro norte-americano sempre saltou aos olhos. Enfim chegou o tempo de comprovar.

Primeiramente, por meio da comparação entre personagens, acreditamos que conseguimos evidenciar as características neles inscritas – as quais chamamos de falhas críticas – e como as narrativas dos dramaturgos se sustentam sobre elas. Isso importa porque ratifica as opiniões de especialistas como Sábato Magaldi e Stella Adler, de que os personagens, em especial os protagonistas desses dramaturgos, possuem em si certos defeitos ou fraquezas que concentram uma carga de aniquilamento. Essa tendência à destruição e à ruína é resultado não apenas das frustrações – embora elas pesem no desenrolar dos eventos – mas de uma inclinação natural para o desaparecimento – o que a psicanálise convencionou chamar de pulsão de morte.

Essa característica está em consonância com o conceito de tragédia privada de Raymond Williams, que faz parte das teorias contemporâneas do gênero trágico. Embora as tragédias modernas não contemplem os requisitos da teoria tradicional da tragédia, como pormenorizado por Terry Eagleton, entendemos que sempre existiu e permanece existindo uma relação entre a tragédia como arte e a tragédia da vida real, que se manifesta nas forças, sejam as sobrenaturais, sejam as naturais – como o desejo – que agem sobre o ser humano, impactando seu destino. Se na modernidade não há mais lugar para os príncipes e heróis submetidos aos caprichos dos deuses, o indivíduo imperfeito precisa ser o herói de si mesmo e suportar o fardo das suas atitudes.

Sobre a tríade sexo-vida-morte, costumeiramente associada aos dois autores, pode-se dizer que eles foram, cada um em seu país, os primeiros a colocar a sexualidade como centro do enredo teatral, como motor dos personagens das peças. Os personagens usam o sexo para tentar aplacar um vazio existencial que os consome. Apoiam nossa argumentação a pesquisa de Julio François Cunha dos Santos, a qual aponta que os personagens de Nelson têm uma necessidade de completude que tentam preencher com sexo; e a de Maria do Socorro Reis

Amorim, que define a angústia existencial dos personagens de Tennessee Williams como o eterno conflito das criaturas que não conseguem equilibrar as demandas do corpo com as da alma. Contudo, amparados nas obras desses dramaturgos, em especial nos textos selecionados, demonstramos que frequentemente, em vez de pacificar, o sexo é um elemento destabilizador das relações, que gera frustração, ciúme, dependência, desvalorização, traição e até mesmo a morte. Os autores parecem nos dizer reiteradamente que o desejo é um agente íntimo de destruição, e isso está relacionado a séculos de uma cultura de culpa disseminada pelo cristianismo a partir da ideia do pecado original, como defende Stephen Greenblatt. É possível que os próprios dramaturgos nunca tenham superado ou se libertado de um sentimento de culpa pessoal pelo exercício de suas sexualidades, e isso tenha transbordado para suas obras, como um lembrete de que ainda somos Adões e Evas, continuamente expulsos do Paraíso.

Além desse tema fundamental, tanto Williams quanto Rodrigues foram acusados de indecentes e grotescos, porque eles exibiram em suas obras situações abomináveis que não apareciam nos palcos, antes acostumados às comédias. A matéria-prima de ambos era a vida real, e a realidade pode triturar pessoas. Corrupção, preconceitos, decadência, loucura, caos, violência. Seu teatro era por vezes indigesto, ou como denominou Nelson Rodrigues sobre algumas de suas peças, desagradável. Mas isso porque eles não faziam concessões. Eles nos mostravam: é disso que vocês também são feitos, dessa carne fraca, desse espírito frágil capaz de atos repulsivos! Vocês se julgam muito bons, muito especiais, mas vivem na corda bamba, a um milímetro da queda...

Nelson afirmou em entrevista:

Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES, 2000, p. 13)

O terceiro ponto de convergência, que abordamos na sequência, é a profunda marca da religiosidade nas obras de Williams e Rodrigues. E essa possivelmente é a maior contribuição desta pesquisa, sublinhar a grande influência da cultura cristã na arte de ambos. Apesar dos diferentes *backgrounds*, há uma carga de moralidade cristã que perpassa suas produções artísticas, de maneira simbólica. Essa é outra marca autoral compartilhada, o grande uso de símbolos. Para a argumentação, neste capítulo, serviram de suporte os estudos de

Astrauskienė e Šležaitė, Henry Beasley, Petra Souto e Junito de Souza Brandão, que exploram os símbolos religiosos nesses autores. Essas pesquisas colaboraram para expandir nossa percepção em identificar símbolos, para, em seguida, a partir da proposta hermenêutica de Paul Ricoeur, explorar alguns possíveis significados camuflados nas peças.

O estudo de Beasley, em particular, foi essencial para que desenvolvêssemos nosso entendimento sobre o deslocamento do sagrado. Ele traz para a discussão o conceito de “*emotional outsider*” do filósofo Colin Wilson, que seria um tipo de excluído com uma sensibilidade acima do normal; e de “Desejo de Significado” do psiquiatra Viktor Frankl, esse vazio existencial profundo, transcendente, que por vezes nos empurra para o abismo. Essas noções da vertente existencialista nos mostraram novas perspectivas para entender esses personagens “maiores que a vida”. Eles estão desesperados, encarando situações de vida ou morte para as quais suas falhas críticas os conduziram. E é aí que acontece o deslocamento do sagrado para os profanos, para os imperfeitos, falhos e impuros, porque Williams e Rodrigues têm compaixão por aqueles que percorrem suas via-crúcis. Há algo de sagrado no ser humano, ainda que falho. Mesmo na falha, pode haver grandeza. Porque o ser humano é aquele que falha mil vezes, mas não desiste. Estamos falhando há séculos, mas ainda estamos aqui. Continuamos tentando alcançar a luz.

Por fim, falamos dos elementos autobiográficos que estão espalhados pela ficção desses dramaturgos, apresentando circunstâncias familiares, os lugares onde cresceram, os relacionamentos mais intensos, os círculos de convivência, os amigos, as doenças que tiveram, os vícios, os dramas privados e de pessoas próximas, as transições históricas que presenciaram. É inegável a criatividade de Williams e Rodrigues, facilmente constatada nas suas obras. À primeira vista, somos capturados pelos enredos, pelos personagens, por tudo que é inventado, e que como vimos é muito rico. Porém, há um pouco das suas vivências em cada obra, seja um sentimento pessoal colocado num personagem, a representação de um evento marcante, a caracterização de um personagem inspirada em alguém próximo, a ambientação que lembra uma vizinhança, uma compulsão, um crime que foi presenciado no trabalho (como na imprensa fazendo a cobertura policial, por exemplo)... Obviamente que isso não é exclusividade deles, todo escritor é autobiográfico em algum grau. Porém alguns possuem esse traço mais incorporado à sua ficção, mesmo que não de maneira aparente. Williams e Rodrigues se assumiam como autobiográficos, eles não recusavam esse rótulo. Mas isso não significa, por exemplo, que Nelson fosse um devasso, como alguns inferiam a partir de suas obras. A forma como parte dele aparecia no seu drama era menos evidente, era

o monstro do desencantamento com a vida que ele viu crescer ao longo de décadas, tristeza por tristeza. E por isso a validade de levantar alguns eventos biográficos desses autores. Inscritas na linhagem da tragédia, a maioria das peças de Williams e Rodrigues não tem final feliz. Essa infelicidade em muito é tomada de empréstimo de suas próprias experiências. Ambos eram indivíduos atormentados, lutando contra seus terrores internos. Acreditamos firmemente que, se não tivessem tido as vidas que tiveram, não gerariam os corpos artísticos que geraram. Isso não significa dizer que os autores foram maiores do que as obras, concordamos que as obras dos grandes gênios são sempre maiores do que seus criadores, o que queremos dizer é que a pungência que atravessa e define as obras de Tennessee Williams e Nelson Rodrigues só pode vir de espíritos que conheceram uma grande dor.

Quando falamos de ficção com elementos autobiográficos, entendemos que não há um pacto claro com aqueles que irão consumi-la, não há uma intenção clara de uma escrita de si, mas existe um processo que se alimenta das memórias do autor, de eventos ocorridos dentro do universo em que estão inseridos, de conflitos e inquietações particulares, e que num tipo de gravidez criativa, dá à luz a uma manifestação artística a qual, ao olharmos com os instrumentos certos, nos mostra o DNA daquele escritor. É a esse processo que chamamos de *fagogene autobiográfica*, e que acreditamos ser parte muito relevante dos processos criativos de Williams e Rodrigues.

As experiências sociais naturalmente integram as experiências autobiográficas, logo, o impacto de suas vivências num determinado período histórico e numa determinada classe – e eles transitaram pela pirâmide social, indo do privilégio à pobreza, dela para o sucesso, passando por instabilidades – essas impressões também emergem nas suas obras. As condições precárias das classes mais baixas, os devaneios da classe média, a forma como a divisão social do trabalho influencia as relações e o tratamento dos indivíduos, os efeitos das guerras, o racismo, a desestruturação familiar – aparecem de forma crítica, ainda que política não fosse o foco dos dramaturgos. Mas, contando com sua extrema sensibilidade enquanto indivíduos e observadores, eles montaram um panorama bastante acurado de sua época.

Aqui cabe ainda destacarmos outro elemento que ressoa nas obras desses autores: a família. Os dramas particulares dos personagens, os enredos, estão diretamente vinculados a um núcleo familiar. A instituição familiar se apoia na interdependências, que por vezes são abusivas ou parasitárias. Essas famílias estão se desintegrando, porque estagnaram ou apodreceram diante dos revezes. Williams e Rodrigues narram esse esfacelamento com desgosto, porque para eles a família é a pedra angular, o pilar mais importante de uma sociedade. Ambos eram indivíduos extremamente apegados às suas famílias. Para eles,

família é aquilo que é para sempre, um laço indissolúvel, um carma, mas também um porto. Eles viam a família como uma necessidade do ser humano – não nascemos para ser sozinhos. A família deveria ser o esteio e a proteção. Mas nem toda a família é erguida sobre os valores corretos, e quando ela não tem a estrutura sólida o suficiente, capaz de cumprir sua finalidade, o que se vê são seres perdidos, trombando uns contra os outros, os cegos que guiam os cegos.

Por fim, acreditamos que conseguimos evidenciar a proximidade das dramaturgias de Nelson Rodrigues e Tennessee Williams, pela síntese de dois aspectos fundamentais identificados em suas obras: 1) um marcante desencantamento com o mundo, expresso nos temas pesados – proveniente das suas experiências pessoais e pelos eventos históricos testemunhados por sua geração; 2) a reiterada presença em subtexto simbólico da noção cristã de que todos somos pecadores, e de que nas nossas imperfeições – que nos fazem reféns do desejo, da ambição, da violência e de outras emoções primitivas, como nos personagens de suas obras – é onde reside também a nossa maior graça: a de sermos indiscutivelmente humanos.

REFERÊNCIAS

ADLER, Stella. *Stella Adler on America's master playwrights: Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Clifford Odets, William Saroyan, Tennessee Williams, William Inge, Arthur Miller, Edward Albee et al.* Editado e comentado por Barry Paris. Nova York: Editora Alfred A. Knopf, 2012.

AMORIM, Maria do Socorro Reis. *Existential Anguish in Tennessee Williams' main protagonists in the following plays: The glass menagerie, A streetcar named Desire, Orpheus descending, The night of the iguana.* 1983. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1983.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: da subjetividade contemporânea.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASTRAUSKIENĖ, Jurgita; ŠLEŽAITĖ, Indrė. *Appropriation of symbol as disclosure of the world of the play in Tennessee Williams's The glass menagerie.* Kaunas, Lithuania: Kaunas Faculty of Humanities, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/335131171_Appropriation_of_Symbol_as_Disclosure_of_the_World_of_the_Play_in_Tennessee_Williams's_The_Glass_Menagerie. Acesso em: 17 jul. 2020.

BEASLEY, Henry R. *An interpretive study of the religious element in the work of Tennessee Williams.* 1973. Tese (Doutorado em Filosofia) - Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, Baton Rouge, 1973. Disponível em: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2444. Acesso em: 17 jul. 2020.

BIGSBY, Christopher W.E. *Modern American drama, 1945-2000.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. Os sete gatinhos: introdução a quatro mitologemas. *Humanidades*, Brasília, n. 21, p. 118-122, 1989.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo.* Campinas: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito.* Org. por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CURADO, Beatriz Leme. *Nelson Rodrigues, miséria e redenção: uma análise da obra rodriguiana pela perspectiva cristã.* 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico.* São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FERREIRA, Geraldo da Aparecida. Entre a memória e a autobiografia: notas de leitura do livro *Confissões*, de Darcy Ribeiro. *Revista Araticum*, Montes Claros, v.7, n.1, p.16-23, 2013. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/cerrados/issue/view/117>. Acesso em: 10 jul. 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GREENBLATT, Stephen. *Ascensão e queda de Adão e Eva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.

RABELO, Adriano de Paula. O abismo social brasileiro no teatro de Nelson Rodrigues. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 39, p. 71-88, 2019.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Org. Sônia Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017. V. 2- Tragédias Cariocas.

RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. *Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto*, n. 7, p. 1-13, maio/ago. 2000.

SANTOS, Julio François Cunha dos. *Erotismo e sexualidade na obra de Nelson Rodrigues: teatro e crônica*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade Estadual da Amazônia, Manaus, 2013.

SILVA, Antonio Lamenha Albuquerque da. *A Loucura e Nelson Rodrigues: o teatro do desagradável*. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SOUTO, Petra Ramalho. *Religiosidade à brasileira no drama de Nelson Rodrigues*. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

SUBASHI, Esmeralda. Myths and symbols in Tennessee Williams's drama. *Turkophone*, v. 7, n. 1, p. 28-36, ago. 2020.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. *O Tennessee Williams desconhecido e experimental de seis peças em um ato das décadas de 1960 a 1980: abordagem, análise e contexto das personagens femininas*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

WILLIAMS, Raymond. *Modern tragedy*. Calgary: Broadview Press, 2006.

WILLIAMS, Tennessee. *A streetcar named desire*. New York: Signet, 1951.

WILLIAMS, Tennessee. *Memoirs*. New York: New Directions, 2006.

WILLIAMS, Tennessee. *O Zoológico de vidro*. De repente no último verão. Doce Pássaro da Juventude. Tradução de Clara Carvalho; Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

WILLIAMS, Tennessee. *Suddenly last summer*. New York: Signet Books, 1960.

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

WILLIAMS, Tennessee. *The night of the iguana*. New York: New Directions, 1962.

WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado desejo*. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980.