



**Antonio Gerson Bezerra de Medeiros**

**Tennessee Williams: a potência dramática  
da imaginação poética**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Patricia Gissoni de Santiago Lavelle

Rio de Janeiro  
Maio de 2020



**ANTONIO GERSON BEZERRA DE MEDEIROS**

**Tennessee Williams: a potência  
dramática da imaginação poética**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em Literatura, Cultura e  
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela  
Comissão Examinadora abaixo.

**Profa. Patrícia Gissoni de Santiago Lavelle**  
Presidente  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Leonardo Bérenger Alves Carneiro**  
PUC-Rio

**Prof. Fulvio Torres Flores**  
UNIVASF

Rio de Janeiro, 19 de junho de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

## **Antonio Gerson Bezerra de Medeiros**

Graduou-se em Turismo pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2007 e concluiu o curso de especialização em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2016.

### Ficha Catalográfica

Medeiros, Antonio Gerson Bezerra de

Tennessee Williams: a potência dramática da imaginação poética / Antonio Gerson Bezerra de Medeiros ; orientadora: Patricia Gissoni de Santiago Lavelle. – 2020.

137 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Tennessee Williams. 3. Hart Crane. 4. Teatro plástico. 5. Lógica da metáfora. 6. Imagem poética. I. Lavelle, Patricia Gissoni de Santiago. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Para minha família.  
Em especial, para minha mãe (in memoriam) que quando terminava seus estudos em um  
curso noturno me perguntou o que era metáfora.  
A resposta hoje seria mais demorada, mas ainda incompleta.

## Agradecimentos

A minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patricia Gissoni de Santiago Lavelle por me aceitar como seu orientando, pelas aulas lecionadas, pelas conversas e pelo estímulo durante todo o processo de escrita desta dissertação. Sem a sua contribuição, compreensão e paciência, esse trabalho não teria sido possível.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos professores Dr. Fulvio Torres Flores e Dr. Leonardo Bérenger Alves Carneiro por aceitarem participar da banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Fulvio Torres Flores, estudioso da obra de Tennessee Williams, pelas inúmeras contribuições durante a escrita deste trabalho e por seus apontamentos críticos após a defesa, que serviram para corrigir, refletir e melhorar diversos pontos deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Leonardo Bérenger pelas importantes contribuições e sugestões que foram fundamentais para a escrita do capítulo sobre o Desejo, principalmente, no que concerne à importância de D.H. Lawrence na obra de Tennessee Williams.

Ao Prof. Paulo Henriques Britto pela leitura e comentários referentes ao primeiro capítulo.

Ao Prof. João Cezar de Castro Rocha pela participação e valorosa contribuição a esse trabalho durante a Qualificação do Mestrado, ocorrida em 2019.

Ao meu irmão Geraldo Medeiros que sempre esteve presente em minha vida.

Aos meus colegas de trabalho no setor de Gestão de Pessoas da UERJ, em especial a Yuri Franco e Kelly Freitas, pelo apoio e compreensão durante a

realização do curso e na fase final de escrita.

A todos os colegas de turma da PUC-RIO, em especial José Luiz Coelho Rangel Junior, Matheus Marques e Renata Borges com que eu dividi essa experiência fundamental em minha vida e aos amigos (em especial, Júlia Barreto e Camila Bastos) que me incentivaram durante todo esse processo.

Aos funcionários do Departamento de Letras da PUC-Rio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Medeiros, Antonio Gerson Bezerra de; LAVELLE, Patricia Gissoni Santiago. **Tennessee Williams: A Potência Dramática da Imaginação Poética**. Rio de Janeiro, 2020. 137p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dramaturgia de Tennessee Williams (1911-1983) é reconhecida por seu acentuado lirismo que se revela pela abundante presença de símbolos e de imagens poéticas. Este trabalho tem como objetivo demonstrar que esse recurso é utilizado por Williams para potencializar a experiência cênica. Esta dissertação é dividida em dois ensaios principais que tratam da memória e do desejo a partir do close reading, respectivamente, das peças *O Zoológico de Vidro* e *Um Bonde Chamado Desejo*. Por fim, este estudo visa demonstrar que a presença da obra do poeta Hart Crane na dramaturgia de Williams vai além das epígrafes e citações, alcançando o aspecto visionário da experiência poética e possibilitando uma nova abordagem da dramaturgia de Tennessee Williams.

## Palavras-chave

Tennessee Williams; Hart Crane; teatro plástico; imagem poética.

## **Abstract**

Medeiros, Antonio Gerson Bezerra de; LAVELLE, Patricia Gissoni Santiago. Tennessee Williams: The Dramatic Power of the Poetic Imagery. Rio de Janeiro, 2020. 89 p. Master's Dissertation - Department of Letters, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

Tennessee Williams: the dramatic power of the poetic imagery. Tennessee Williams' plays are generally recognized by their expressive lyricism, which is revealed by its large presence of symbols and imageries. This study aims to demonstrate how this resource is used by Williams to increase stage experience. This dissertation is divided into two essays that deal with memory and desire through the close reading, respectively, of the plays *The Glass Menagerie* and *A Streetcar Named Desire*. Finally, this work is going to demonstrate that the presence of Hart Crane's poetry in Williams' plays goes beyond epigraphs and citations, achieving the visionary aspect of poetic experience and enabling a new approach of Williams' dramaturgy.

## **Keywords**

Tennessee Williams; Hart Crane; plastic theatre; poetic imagery.



## **NOTA SOBRE A TRADUÇÃO**

A leitura e a citação de diversas obras que não possuem tradução em Português foram imprescindíveis para a escrita desta dissertação. Conforme veremos mais adiante, são raros os poemas de Hart Crane que foram traduzidos para o nosso idioma. Infelizmente, nenhum dos poemas analisados nesta pesquisa foi traduzido. Traduzi-los seria uma dissertação à parte e um trabalho hercúleo que demanda a dedicação de um tradutor profissional.

Excetuando-se os poemas de Crane, decidimos por traduzir todos os outros textos citados, sempre que não havia uma tradução ou quando esta não foi localizada. Optou-se ainda por fazer, na maioria das vezes, as citações em Inglês para que pudéssemos explorar ao máximo a riqueza do texto original. Desde já pedimos escusas aos leitores por nossa modesta tradução que incluímos nas notas de rodapé a fim de atender ao maior número possível de futuros interessados.

# SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2. POETAS VISIONÁRIOS: A RELAÇÃO ENTRE OS CONCEITOS DE “LÓGICA DA METÁFORA” DE HART CRANE E O DE “TEATRO PLÁSTICO” DE TENNESSEE WILLIAMS</b>	<b>14</b>
2.1 Introdução	14
2.2 Apresentação de Hart Crane	17
2.3 A presença de Hart Crane em Tennessee Williams	23
2.4 Uma possível ponte entre teatro plástico e a poesia de Hart Crane	26
2.5. Uma possível relação entre o poema Legend e The Glass Menagerie	34
<b>3.1 MEMÓRIA: UMA LEITURA DE O ZOOLÓGICO DE VIDRO. UMA PEÇA DE MEMÓRIAS</b>	<b>41</b>
3.2 Memória e (é) Poesia	60
3.3. De como Tom resgatou uma lembrança por meio de uma imagem poética.	64
3.4. The Glass Menagerie / The Wine Menagerie	68
<b>4. UMA LEITURA DE UM BONDE CHAMADO DESEJO</b>	<b>72</b>
4.1-DESEJO	72
<b>4.2. DESEJO – PARTE II</b>	<b>87</b>
4.2.1 - O casamento da carne com o espírito	87
4.2.2 As afinidades entre Tennessee Williams e D.H. Lawrence quanto ao desejo	90
4.2.3 Uma leitura do conto O desejo e o massagista negro	102
4.2.4 Sobre a dualidade flesh/spirit em Um Bonde Chamado Desejo	105
4.2.5. Sobre a dualidade material/sensível na imaginação poética	113
<b>5. CONCLUSÃO</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>122</b>
<b>APÊNDICE</b>	<b>128</b>

*William Saroyan wrote a great play on this theme, that purity of heart is the one success worth having. "In the time of your life - live!" That time is short and it doesn't return again. It is slipping away while I write this and while you read it, and the monosyllable of the clock is Loss, loss, loss, unless you devote your heart to its opposition.*<sup>1</sup>

Tennessee Williams

---

<sup>1</sup> "William Saroyan escreveu uma grande peça sobre este tema: a pureza de coração é o único sucesso digno de ter. "Durante sua vida, viva!" A vida é curta e não volta atrás. Ela está escorregando agora, enquanto escrevo isto e enquanto você lê, e o tique-taque do relógio significa Perda, perda, perda, a menos que você se dedique de coração a negá-la." (WILLIAMS, 2014:143)

## 1. INTRODUÇÃO

“I say that symbols are nothing but the natural speech of drama.”<sup>2</sup>  
(WILLIAMS, 2000: 745)

Este trabalho está dividido em três ensaios, nos quais realizamos a leitura de duas peças (*The Glass Menagerie* e *A streetcar named Desire*) de Tennessee Williams, com ênfase no estudo do modo como as imagens poéticas são apresentadas nessas dramaturgias.

Há muito tempo que a presença do poeta Hart Crane na dramaturgia de Williams é reconhecida pelos estudiosos da obra do dramaturgo norte-americano. No entanto, fora raríssimos artigos esparsos, a maior parte dos estudos se limita a apontar a existência de epígrafes de Crane nas peças de Williams ou a apresentar fatos biográficos que comprovem o quanto Williams admirava Crane e se sentia influenciado por ele.

Ainda falta um estudo comparativo entre esses dois autores, o que não é o propósito desta dissertação. Nosso objetivo, um pouco mais modesto, foi o de mostrar que a referência a Crane enriquece a compreensão, não apenas das duas dramaturgias selecionadas, mas de toda a obra de Williams, assim como ajuda a entender o porquê do forte lirismo de sua dramaturgia.

O conceito de “teatro plástico” criado e usado por Williams para explicar o uso da imaginação poética em suas peças guarda semelhanças com o que Crane chamou de “lógica da metáfora” para explicar seus procedimentos de escrita poética.

---

2 “Eu afirmo que os símbolos são nada mais do que a linguagem natural do drama.” (WILLIAMS, 2000: 745) Para evitar a repetição do termo “tradução nossa”, informo que todas as traduções realizadas e que geram notas de rodapé com o texto original foram feitas pelo autor da dissertação. As exceções serão apontadas.

No prefácio da peça *Camino Real*, Williams reconhece a presença de símbolos em suas peças e defende não apenas que essa seja uma característica desse tipo de escrita, mas, como apontado na epígrafe desta introdução, que o uso dos símbolos é a mais pura linguagem dramatúrgica:

I can't deny that I use a lot of those things called symbols but being a self-defensive creature, I say that symbols are nothing but the natural speech of drama. We all have in our conscious and unconscious minds a great vocabulary of images, and I think all human communication is based on these images as are our dreams; and a symbol in a play has only one legitimate purpose which is to say a thing more directly and simply and beautifully than it could be said in words. (...) But I repeat that symbols, when used respectfully, are the purest language of plays. Sometimes it would take page after tedious page of exposition to put across an idea that can be said with an object or a gesture on the lighted stage. (WILLIAMS, 2000, p.745)<sup>3</sup>

O que este trabalho visa demonstrar é que o recurso simbólico é utilizado por Williams de forma a potencializar a experiência cênica:

It is more than lyrical language, or even recurrent scenic images of great visual beauty, that justify terming Williams a "poetic dramatist"; it is a habit of seeing experience as multilayered construct or network that tends toward the metaphoric, the symbolic, the archetypal. (ADLER, 1990, p. 28)<sup>4</sup>

Sempre que possível, os poemas e os ensaios de Crane serão trazidos para dialogarem com as peças de Williams. Tentaremos ainda, sempre **a partir e com** as peças selecionadas pensar sobre a memória (segundo capítulo) e o desejo (terceiro capítulo).

Sendo assim, partindo-se de uma análise textual, pretende-se elaborar relações que auxiliem na interpretação desses textos, não com o objetivo de

3 "Não posso negar que uso muitas dessas coisas chamadas símbolos, mas sendo uma criatura que se autoprotege, eu diria que símbolos não são nada além do discurso natural do drama. Todos nós temos em nossa mente consciente e inconsciente um grande vocabulário de imagens, e eu acho que toda comunicação humana é baseada nessas imagens como são nossos sonhos; e um símbolo em uma peça tem apenas um propósito legítimo que é o de dizer uma coisa de modo mais direto e simples e belo do que poderia ser dito com palavras. (...) Mas repito que os símbolos, quando usados adequadamente, são a mais pura linguagem das peças. Às vezes, seria preciso página após página de tediosa exposição para comunicar uma ideia que poderia ser dita com um objeto ou um gesto no palco iluminado." (WILLIAMS, 2000, p.745)

4 "É mais do que linguagem lírica, ou mesmo recorrentes imagens cênicas de grande beleza visual, que justificam chamar Williams de "dramaturgo lírico"; é um hábito de ver a experiência como construção com multicamadas ou rede que tende para o metafórico, o simbólico, o arquétipo." (ADLER, 1990, p. 28)

encontrar uma interpretação definitiva, mas sim com o intuito de explorar as interpretações possíveis.

“Ler levantando a cabeça”. Foi dessa forma que Barthes definiu o seu modo de leitura/escrita ao trabalhar com o romance *Sarrasine* em *S/Z*. No capítulo “Escrever a leitura” de *O rumor da língua*, Barthes explica que ele se refere dessa forma a “esse texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos.” (2004, p.27). Esse modo de leitura servirá de referência para a escrita dos dois ensaios centrais.

A busca de Barthes pela lógica do símbolo se assemelha ao conceito do “teatro plástico” de Williams e ao de “lógica da metáfora” de Crane:

a composição canaliza; a leitura, pelo contrário (esse texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina; ou, pelo menos, diante de uma história (como a do escultor Sarrasine), vemos bem que certa imposição do prosseguimento (do “suspense”) luta continuamente em nós com a força explosiva do texto, sua energia digressiva: à lógica da razão (que faz com que esta história seja legível) entremeia-se uma lógica do símbolo. Essa lógica não é dedutiva, mas associativa: associa ao texto material (a cada uma de suas frases) outras ideias, outras imagens, outras significações. “O texto, apenas o texto”, dizem-nos, mas, apenas o texto, isso não existe: há imediatamente nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo, um suplemento de sentido de que nem o dicionário nem a gramática podem dar conta. (BARTHES, 2004:28)

Apresentamos então a seguir, o que Barthes chama de “texto-leitura”, cientes de que nenhuma leitura, por mais repetida que seja, esgota uma obra de arte. Buscou-se ainda escapar da forte tentação biográfica. Não que seja inadequado apresentar aspectos biográficos, mas é importante que eles, assim como os aspectos sociais, históricos, psicológicos, entre tantos outros, não se sobressaiam à análise textual que nos propusemos. A metodologia deste trabalho privilegiou uma leitura que, como diz Barthes, se nutre do texto.

## 2. Poetas visionários: a relação entre os conceitos de “lógica da metáfora” de Hart Crane e o de “teatro plástico” de Tennessee Williams

### 2.1 Introdução

“Mas como sou poeta e tenho um fraco por símbolos, estou usando essa personagem também como símbolo; ela é aquela coisa que nunca chega - mas que sempre esperamos - e pela qual vivemos.” (2014, p. 32).

Essa é uma fala do narrador/personagem Tom na peça *O Zoológico de Vidro*, mas também poderia ser uma declaração sobre a escrita dramática do próprio Tennessee Williams.

O acentuado lirismo e o uso de imagens poéticas nas peças de Williams são características que se destacam durante a leitura de *O Zoológico de Vidro* e *Um Bonde Chamado Desejo*. A partir do contato com outras peças do mesmo autor, de suas cartas selecionadas, de biografias, do livro de memórias e de ensaios sobre sua obra, notei que havia uma grande afinidade entre Tennessee Williams e o poeta Hart Crane.

No entanto, é raro encontrar um estudo que relacione esses dois autores. Como, por exemplo, o ensaio de Gilbert Debusscher no livro *Modern American Drama*, no qual é realizado um levantamento das referências a Hart Crane em diversas peças de Tennessee.

Segundo Debusscher, essas alusões a Crane permeiam toda a obra de Williams, seja no uso de trechos de poemas de Crane como epígrafes nas peças de Williams, seja em citações explícitas ao poeta ou em alusões aos temas recorrentes na poesia de Crane, como a figura do poeta visionário, por exemplo.

Contudo, segundo esse mesmo autor, essa afinidade não tem sido estudada pelos pesquisadores da obra de Williams. Debusscher defende ainda que um estudo mais atento entre as relações entre esses dois autores, partindo-se dos textos de Williams, possibilitaria uma nova compreensão da obra e do artista para além do viés biográfico:

Williams molded Hart Crane, both as a man and as a poet, into a heightened image of himself, an idealized alter ego and a tutelary power. Through Crane, Williams succeeded in “looking out, not in,” in transcending his immediate self and formulating

a compelling statement about the artist in the modern world.  
(DEBUSSCHER, 2005: 90)<sup>5</sup>

A abordagem empregada aqui partirá dos textos de Williams e tangenciará alguns poemas de Hart Crane, incluindo ainda dois de seus ensaios literários, *General Aims and Theories* e *A letter to Harriet Monroe*, comentados brevemente a seguir, nos quais Crane teoriza sobre sua produção poética e apresenta o conceito de “lógica da metáfora”<sup>6</sup>.

O primeiro ensaio mencionado acima surgiu de um conjunto de notas destinadas a auxiliar o dramaturgo Eugene O’Neill na escrita do prefácio de *White Buildings*, cujo texto introdutório acabou sendo escrito por Allen Tate; já o segundo, é oriundo de um pedido da editora Harriet Monroe para que Crane escrevesse um texto explicativo ao poema *At Melville’s Tomb*, como condição para sua publicação na revista *Poetry*.

Nota-se que ambos os ensaios foram demandados a Crane por razões de dificuldade de interpretação de seus poemas. Esses textos nos permitem ainda conhecer o modo como Crane compreendia e operava sua produção poética.

Em carta a Harriet Monroe, Hart Crane, em resposta às críticas de que seus poemas eram elípticos e obscuros, explica o que ele denomina como a lógica da metáfora:

To put it more plainly, as a poet I may very possibly be more interested in the so-called illogical impingements of the composition of words on the consciousness (and their combinations and interplay in metaphor on this basis), than I am interested in the preservation of their logically rigid significations. (CRANE, 2006:1965).<sup>7</sup>

A essa declaração de Crane pode se fazer uma correspondência com a ideia de “metáfora viva”, apresentada por Paul Ricœur em sua obra *A metáfora viva* (2000), já que ambos valorizam os efeitos da metáfora na criação de novas

5 Williams moldou Hart Crane, tanto como homem como poeta, em uma imagem intensificada de si mesmo, um alter ego idealizado e um poder tutelar. Através de Crane, Williams conseguiu “olhar para fora, não para dentro”, transcendendo seu eu imediato e formulando uma declaração fascinante sobre o artista no mundo moderno. (DEBUSSCHER, 2005, p.90)

6 Edelman em Transmemberment of song sugere que o termo mais apropriado para definir esse conceito de Crane seria “lógica da catacrese”. No entanto, preferimos manter a definição do próprio poeta, apesar de ser a menos específica.

7 Para ser mais claro, como poeta eu posso, possivelmente, estar mais interessado nos chamados impactos ilógicos da composição das palavras sobre a consciência (e suas combinações e interação em metáfora nestes aspectos), do que interessado na preservação de suas significações logicamente rígidas.



imagens.

É característico em Crane trabalhar poeticamente o modo como as palavras se afetam e se relacionam entre si e depois, que correspondências farão com o mundo fora do poema.

No entanto, para que os efeitos dessas associações internas e externas aconteçam é necessário que o leitor as elabore em seu pensamento, usando a imaginação. Dessa forma, tanto em Crane como em Ricœur a metáfora é uma atividade realizada pela imaginação produtiva.

A leitura da poesia de Hart Crane propõe desafios ao leitor. Isso se deve em parte devido às características dos poemas de Crane como: o neologismo, o uso reiterado de figuras de linguagem como anacoluto e quiasmo, a presença de palavras arcaicas e as referências muitas vezes implícitas a obras de outros poetas, e, principalmente, pela proposta de uma lógica não condicionada a uma realidade objetiva, consciente ou racional.

Sendo Williams um profundo leitor de Crane, não apenas dos poemas, mas também das cartas e dos ensaios, noto que o conceito de “lógica da metáfora” de Crane guarda estreita relação com o conceito de “teatro plástico” de Williams. Penso que o estudo da inter-relação entre esses dois conceitos permitirá uma nova abordagem da dramaturgia de Williams, o que representa um dos objetivos fundamentais deste trabalho.

## 2.2 Apresentação de Hart Crane

“The imagination is the only thing worth a damn.”<sup>8</sup>  
Hart Crane

Dentre os poetas modernistas norte-americanos, Hart Crane, cujo nome completo era Harold Hart Crane, definitivamente, é um dos menos conhecidos no Brasil.

Essa constatação é corroborada pelo fato de que apenas alguns de seus poemas receberam uma tradução brasileira. Em Portugal, ao menos, houve a tradução completa de seu segundo livro *The Bridge*. Contudo, a maior parte de sua obra segue inédita em Português.

Nos Estados Unidos, Crane é considerado como um dos poetas mais influentes de sua geração, sendo admirado por poetas como Allen Ginsberg, pelo escritor Jack Kerouac e pelo crítico Harold Bloom.

Existem muitas biografias sobre Hart Crane. Destaco a seguir duas das mais conhecidas. A mais antiga, *Hart Crane: the life of an American poet*, de 1937, é de Philip Horton. Essa biografia foi lida por Williams. Existem registros dessa leitura em suas cartas selecionadas. Destaco que existem inúmeras relações entre esse livro e a obra de Williams. Um próximo estudo poderá demonstrar o quanto a leitura de Williams dessa biografia teve efeito direto em suas dramaturgias. A outra biografia é de 1999, *The Broken Tower: a life of Hart Crane*, de Paul Mariani. Esse livro foi a fonte principal utilizada no filme-documentário de James Franco sobre Crane, *The Broken Tower*.

As pioneiras traduções brasileiras de poemas esparsos de Crane foram realizadas por Oswaldino Marques e Paulo Vizioli, nos anos 1950 e 1970, respectivamente. Depois disso, somente em 1994 foi publicada na *Folha de São Paulo* uma tradução do poema *Praise for an Urn*, realizada por Augusto de Campos.

Essa última publicação desencadeou uma grande polêmica causada pela crítica de Bruno Tolentino, poeta, autor do livro *As horas de Katharina*, à

---

<sup>8</sup> “A imaginação é a única coisa que importa.” Hart Crane

qualidade da tradução de Campos e, conseqüentemente, uma polarização entre intelectuais e troca de provocações, o que em nada contribuiu para a divulgação da obra de Hart Crane.

Posteriormente, Augusto de Campos lançou o livro *Poesia da Recusa* com um capítulo em que traduziu alguns dos últimos escritos de Crane, que nos Estados Unidos foram publicados, postumamente, sob o título *Key West: an island sheaf*. Em vida, foram publicados dois livros de poesia de Crane, *White Buildings* (1926) e *The Bridge* (1930).

Uma busca inicial sobre Hart Crane (1899-1932) revela dois pontos bastante recorrentes sobre a sua vida: o primeiro é o seu fim trágico. Aos 32 anos, durante uma viagem de navio, vindo do México para Nova York, Crane se atira da embarcação. Sobre esse trágico acontecimento, em 1953, Vinicius de Moraes publicou o poema *O poeta Hart Crane suicida-se no mar*.

Outro ponto recorrente é a dificuldade de interpretação de seus poemas, característica apontada por críticos e por leitores desde as suas primeiras publicações e justificada pelo próprio poeta como um procedimento necessário para a efetivação de sua proposta poética:

These dynamics often result, I'm told, in certain initial difficulties in understanding my poems. But on the other hand I find them at times the only means possible for expressing certain concepts in any forceful or direct way whatever. (CRANE, p.133, 1962) <sup>9</sup>

Lee Edelman em *Transmemberment of song* defende que o uso predominante de certas figuras de linguagem (anacoluto, catacrese e quiasmo) nos poemas de Crane causam certo estranhamento e dificuldade de compreensão. No entanto, ainda segundo Edelman, trata-se de um recurso estratégico para que o poeta alcance um determinado efeito:

This radical rhetorical strategy has itself made Crane something of a literary "legend", earning his poetry a reputation for being dauntingly –some would say hopelessly- obscure. But in "Legend"- and as I hope to show, in Crane's three major poetics sequences- the "errors" of his figural practice are purposeful and strategic. (EDELMAN, p. 70, 1987) <sup>10</sup>

<sup>9</sup> Essas dinâmicas muitas vezes resultam, segundo me dizem, em certas dificuldades iniciais para entender meus poemas. Mas, por outro lado, eu acho que eles são os únicos meios possíveis para expressar certos conceitos, o que quer que seja, de forma forte ou direta. (CRANE, p.133, 1962)

<sup>10</sup> Essa estratégia retórica radical fez de Crane uma espécie de "lenda" literária, dando a sua poesia uma reputação de ser assustadora – alguns

Crane era filho único de uma família abastada de fabricantes de doces em Ohio. Ele foi criado em Cleveland, porém era fascinado por Nova York. Muito da sua atração pela arquitetura e pela vida urbana se deve ao fato de ser oriundo de uma cidade pequena.

Dentre as leituras de Crane, são citados os simbolistas franceses Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud e o poeta moderno norte-americano Walt Whitman. Na literatura, podemos destacar o seu interesse pelos romances de Herman Melville e James Joyce. É, no entanto, com T.S. Eliot que Crane mais dialoga, ainda que, em alguns momentos em oposição.

Ao escrever *The Bridge*, Crane tinha em mente construir um poema inspirado em *The Waste Land* de T.S. Eliot, mas que representasse a experiência americana em um viés mais próximo ao que defendia. Crane acreditava que era possível construir uma ponte entre as referências clássicas e as da contemporaneidade, e que a criação poética permitiria o alcance da beleza e a experiência de êxtase:

It has been my conviction, based on personal experience (whether my poems prove it or not) that ecstasy and beauty are as possible to the active imagination now as ever. (...) My "Three Poems for the Marriage of Faustus and Helen" aims at a synthetic statement of this fact. Practically all of the current images used have their equivalents "of ancient days", yet at the same time they retain their current colour in the fusion process. This mystical fusion of beauty is my religion. Simply, then, I regard my poem as a kind of bridge that is, to my way of thinking, a more creative and stimulating thing than the settled formula of Mr. Eliot, superior technician that he is. (CRANE, 2006, p. 310/311).<sup>11</sup>

Esse questionamento a uma figura de autoridade também ocorre na esfera de sua vida pessoal. O desejo de Crane de ser poeta era contrário ao interesse paterno, que almejava que o filho tivesse uma formação acadêmica, o que não aconteceu.

diriam irremediavelmente obscura. Mas em "Legend", e como espero mostrar, nas três grandes sequências poéticas de Crane, os "erros" de sua prática figurativa são propositais e estratégicos. EDELMAN, p. 70, 1987)

11 Tem sido a minha convicção, baseada na experiência pessoal (quer meus poemas provem ou não) que o êxtase e a beleza são mais possíveis para a imaginação ativa agora do que nunca. (...) Meus "Three Poems for the Marriage of Faustus and Helen" visam a uma afirmação sintética deste fato. Praticamente todas as imagens atuais utilizadas têm seus equivalentes "dos tempos antigos", mas ao mesmo tempo mantêm sua cor atual no processo de fusão. Esta fusão mística de beleza é minha religião. Simplesmente, então, considero meu poema como uma espécie de ponte que é, para minha maneira de pensar, uma coisa mais criativa e estimulante do que a fórmula estabelecida pelo Sr. Eliot, por mais que ele tenha uma técnica superior a minha. (CRANE, 2006, p. 310/311).

Com isso, Crane decide trabalhar em uma das empresas do pai, por acreditar que assim teria tempo para ler e escrever poesia. Porém, não consegue se adaptar ao trabalho, o que irá se repetir nos outros empregos que ocupa. Essa insatisfação e sentimento de inadequação nos remetem ao personagem Tom de *O Zoológico de Vidro* em seu trabalho numa fábrica de sapatos:

TOM: Agora escute! Por acaso você acha que eu gosto daquele galpão? (Ele se curva ferozmente sob a figura frágil da mãe) Acha que eu adoro a Fábrica de Sapatos Continental? Acha que eu quero passar cinquenta e cinco anos da minha vida dentro daquele... caixote de compensado! (...) Mas eu me levanto. E vou! Por sessenta e cinco dólares por mês eu vou e abro mão para sempre de tudo que sonhei fazer e ser. (p.53)

Crane é considerado por Allen Tate, poeta, crítico e biógrafo, como o poeta norte-americano mais representativo dos anos 1920, cuja personalidade e obra representam um momento de transição da poesia e da cultura norte-americana. Essa originalidade foi reconhecida pelos críticos desde as suas primeiras publicações em revistas de poesia. A temática de seus poemas incluem elementos modernos e urbanos como arranha-céus, pontes, jazz e o cinema.

Sobre o jazz, em carta a Allen Tate, com quem teve laços de amizade, Crane indaga da necessidade de abarcar esse tema, mesmo que fosse necessária a “criação de um novo idioma” que possibilitasse essa assimilação do jazz na poesia: “Let us invent an idiom for the proper transposition of jazz into words.” (CRANE, 2006, p.275).<sup>12 13</sup>

Sobre Cinema, seu poema *Chaplinesque*<sup>14</sup> foi escrito motivado pela admiração por Charles Chaplin após ter visto uma das sessões do filme *O Garoto*. Posteriormente, houve um encontro entre esses dois artistas. Nesse poema, Crane estabelece uma relação entre o personagem do Carlitos com a figura do poeta. Eles possuem em comum a contestação à figura da autoridade e ao status quo.

<sup>12</sup> “Inventemos um idioma para a adequada transposição do jazz em palavras.” (CRANE, 2006, p.275) Nossa tradução.

<sup>13</sup> Essa proposta de inserção do jazz na poesia aparecerá na segunda parte do poema “For the Marriage of Faustus and Helen”.

<sup>14</sup> Williams usou a última estrofe desse poema como epígrafe para a peça A mais estranha forma de amor, que conta a relação de afeto de um homem solitário em um quarto de pensão com uma gata chamada Nitchivo.:

The game enforces smirks; but we have seen  
The moon in lonely alleys make  
A grail of laughter of an empty ash can,  
And through all sound of gaiety and quest  
Have heard a kitten in the wilderness.

Ambos demonstram empatia pelo indefeso e abandonado; seja por uma criança, no caso do filme do Chaplin; ou por um filhote de um gato resgatado de um beco, no caso do poema de Crane. Esse poema é sobre encontrar a beleza, a doçura, mesmo na crueza de uma realidade urbana.

A poesia de Crane é marcada também pelo interesse pelas máquinas e pela velocidade, que segundo Crane deveriam ser tematizadas pela poesia da sua época:

a menos que a poesia absorva a máquina, isto é, aclimate-a tão natural e casualmente como fez com as árvores, gado, galeões, castelos, e outras associações humanas do passado, falhará sem uma plena função contemporânea. (CRANE, 1946: 177.)<sup>15</sup>

A incorporação de aspectos modernos na poesia, segundo Crane, não consiste na mera citação ou referência a esses elementos. O que lhe interessa é a abordagem poética da relação entre o homem e esses elementos modernos para entender como a experiência da vida moderna afeta o poeta e de que modo é assimilada pela poesia:

referring frequently to skyscrapers, radio antennae, steam whistles, or other surface phenomena of our time is merely to paint a photograph. I think that what is interesting and significant will emerge only under the conditions of our submission to, and examination and assimilation of the organic effects on us of these and other fundamental factors of our experience. (CRANE, 2006, p. 162)<sup>16</sup>

A recepção negativa de parte da crítica ao seu segundo livro, *The Bridge*, um poema épico sobre os Estados Unidos, abalou ainda mais a sua saúde mental, que já estava frágil desde a morte de seu pai. Também ocorreu um gradual afastamento materno, após Crane ter-lhe revelado sua bissexualidade e devido à necessidade de distanciamento de Crane para dedicar-se à escrita.

Durante os anos 1931 a 1932, Crane recebeu uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim e viveu no México. Durante os últimos anos de vida, Crane passa a enfrentar maiores dificuldades de escrita devido a permanentes bloqueios criativos, com isso, entra em depressão e mergulha profundamente em

15 O trecho citado foi traduzido por Anderson Lucarezi no artigo Hart Crane: poesia e tradução para a revista Criação & Crítica, n. 24, p., out. 2019. Disponível em:

<<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 20/04/2000.

16 Mencionar frequentemente arranha-céus, antenas de rádio, assobios de vapor, ou outros fenômenos superficiais do nosso tempo é uma mera forma de pintar uma fotografia. Penso que o que é interessante e significativo surgirá apenas com a condição de nossa submissão, e exame e assimilação dos efeitos orgânicos sobre nós destes e outros fatores fundamentais de nossa experiência. (CRANE, 2006, p. 162)

ações de autodestruição, buscando alívio no álcool e no sexo.

Uma nova valorização de sua obra ocorreu com os teóricos queer que viram nos estudos sobre Crane uma possibilidade de discutir sexualidade e subjetividade. Segundo esses mesmos estudiosos, pode se estabelecer uma relação entre a retórica utilizada por Crane e a sua bissexualidade, no sentido de que ele teve que encontrar uma forma poética em que pudesse tematizar obliquamente sobre seu desejo e erotismo homossexuais, já que não se podia falar abertamente sobre isso devido às restrições da época:

In the 1970s and '80s, scholars working in queer theory rediscovered Crane as an exemplary outsider whose intense, opaque metaphors revealed cultural and historical conditions of queer life. For scholars such as Tim Dean, Crane's hermetic language subverted binaries governing sexual and psychological life by generating modes of privacy at odds with "the closet," a social system in which sexual identification determined how and where one circulated. For Dean and other critics who see Crane's queerness as inextricable from his work's density, Crane's poetry shows, in Dean's words, the "potential of poetic forms to alter ostensibly hegemonic constructions of sexuality and subjectivity. (Site Poetry Foundation)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Nos anos 70 e 80, estudiosos que trabalham com a teoria queer redescobriram Crane como um tipo exemplar de "outsider", cujas metáforas intensas e opacas revelaram condições culturais e históricas da vida gay. Para estudiosos como Tim Dean, a linguagem hermética de Crane subvertia os sistemas binários que governavam a vida sexual e psicológica, gerando modos de privacidade em desacordo com a necessidade de se manter no "armário", em um sistema social no qual a identificação sexual determinava como e onde um circulava. Para Dean e outros críticos que veem a homossexualidade de Crane como inextricável da densidade de sua obra, a poesia de Crane mostra, nas palavras de Dean, o "potencial de formas poéticas para alterar construções ostensivamente hegemônicas de sexualidade e subjetividade. (Site Poetry Foundation)<sup>17</sup>

## 2.3 A presença de Hart Crane em Tennessee Williams

Gilbert Debusscher, no ensaio *Minting Their Separate Wills: Tennessee Williams and Hart Crane*, aponta os seguintes escritores como as principais “influências” literárias de Tennessee Williams: D.H. Lawrence, Anton Tchêkhov e Hart Crane.

Essas são de fato as principais presenças ou referências reconhecidas até mesmo pelo próprio Williams, que ainda incluía a sua própria vida. A escolha do termo “presença” em vez de “influência”, adotado por Debusscher, almeja uma aproximação em que predomine uma inter-relação e não uma hierarquização entre esses escritores.

Segundo Debusscher, enquanto a relação da obra de Williams com os dois primeiros autores citados acima foi bastante estudada, a presença do poeta Hart Crane na dramaturgia de Williams raramente é abordada.

O lirismo na dramaturgia de Tennessee Williams é facilmente identificado pela abundância de símbolos e imagens poéticas em suas peças. O universo poético também se apresenta nas epígrafes das dramaturgias e mesmo pela figura do poeta como personagem, o que ocorre, por exemplo, em *O Zoológico de Vidro*, *De Repente*, *No Último Verão* e *A noite do Iguana*.

Em *De Repente*, *No Último Verão*, o personagem poeta Sebastian possui muitos traços biográficos semelhantes aos de Crane, como a homossexualidade, e, principalmente, uma relação próxima e turbulenta com a mãe. Ambos também perderam a vida de um modo trágico: Crane cometeu suicídio e Sebastian foi linchado e devorado, em uma ação canibal, por jovens que ele mesmo atraía.

Esse acontecimento é o clímax da peça e é uma verdade que Mrs. Venable, a mãe do poeta, tenta impedir que Catharine revele:

Quando chegamos ao lugar onde meu primo Sebastian tinha desaparecido debaixo daquele bando de pequenos pássaros negros depenados, ele... ele estava deitado nu e eles estavam nus também, encostados numa parede branca... e nisso você também não vai acreditar, ninguém acreditou, ninguém podia acreditar, ninguém, ninguém neste mundo poderia - e eu não os culpo por isso! ... Eles tinham devorado partes dele. (Mrs. Venable dá um grito fraco.) Tinham arrancado e cortado partes dele com as mãos, facas, ou talvez com aquelas latas amassadas



com que faziam música... Tinham arrancado partes dele e enchido com elas suas pequenas bocas negras, vazias, selvagens e barulhentas. (WILLIAMS, p. 221)

Segundo Debusscher, a presença de Hart Crane será percebida durante toda a produção de Tennessee Williams, em alguns momentos de forma mais explícita e em outros de modo menos direto. No já referido ensaio, o autor elenca, de modo cronológico, diversos momentos na obra de Williams em que é feita alguma referência ou menção à vida ou à obra de Hart Crane.

Optou-se por selecionar, dentre os apontamentos de Debusscher, aqueles que pudessem ser considerados os mais relevantes para exemplificar essa relação que a obra de Williams mantém com a de Crane.

A mais recorrente relação está no uso de versos ou estrofes de poemas de Crane como epígrafes das peças de Williams. Isso ocorre em *Um Bonde Chamado Desejo* (1947) com a citação da quinta estrofe de *The Broken Tower*, que será estudada mais à frente, e na peça *O Doce Pássaro da Juventude* (1959), em que versos de *Legend* são citados como epígrafe:

“Relentless caper for all those who step  
The legend of their youth into the noon.”<sup>18</sup>

Há ainda uma referência ao nome de Crane na fala de uma das personagens da peça *A Noite do Iguana*. Na cena em questão, a personagem Hannah pinta um retrato de Shannon, um padre em crise, e nesse momento é feita uma menção a um retrato de Crane pintado pelo artista plástico mexicano David Alfaro Siqueiros:

HANNAH: You’re a very difficult subject. When the Mexican painter Siqueiros did his portrait of the American poet Hart Crane he had to paint him with closed eyes because he couldn’t paint his eyes open – there was too much suffering in them and he couldn’t paint it. (WILLIAMS, 2000, p. 367)<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Traduzido por Clara Carvalho e Grupo Tapa por:

“Implacáveis tropeços dão aqueles que ultrapassam  
A lenda da própria juventude a caminho do entardecer”;  
(WILLIAMS, 2014, p.227)

<sup>19</sup> “HANNAH: Você é uma pessoa muito difícil de pintar. Quando o pintor mexicano Siqueiros fez o retrato do poeta americano Hart Crane, ele teve que fazer a pintura do seu retrato com os olhos do poeta fechados porque não conseguia pintar Crane com os olhos abertos – havia muito

Outro ponto relevante a ser destacado é a peça de um ato *Steps Must Be Gentle* (escrita em 1980 e encenada pela primeira vez em 1983), que apresenta um diálogo fantasioso entre o poeta Crane, no fundo do oceano, com sua mãe. O título da obra foi retirado de um verso do poema *My Grandmother's Love Letters*.

Quanto aos aspectos biográficos de ambos os escritores, Williams reconhece diversos pontos em comum com Crane, o que possibilitou com que ocorresse uma imensa identificação e mesmo certa projeção de sua personalidade na figura de Crane.

Dentre os pontos que mais os aproximam estão as relações familiares (conflitos com as figuras materna e paterna), a luta de ambos por uma integridade artística em um mundo no qual a homossexualidade não era aceita, e, além disso, o alcoolismo, o uso de drogas e a promiscuidade como vias de escape.

## 2.4 Uma possível ponte entre teatro plástico e a poesia de Hart Crane

Language has built towers and bridges,  
but itself is inevitably as fluid as always.  
(Hart Crane)

O termo “teatro plástico” foi criado por Tennessee Williams e mencionado pela primeira vez no prefácio de *O Zoológico de Vidro*. O emprego desse novo termo se refere a uma alternativa ao teatro que predominava nos anos 1940, que tinha como característica uma correspondência às convenções realistas de espaço como, por exemplo, um cenário reproduzindo o real em detalhes.

O texto realista deveria buscar uma coloquialidade para que as falas se aproximassem do modo como as pessoas de fato se comunicam. Alguns dos diálogos de Williams se opõem a essas características, justamente, por apresentar falas construídas de um modo poético.

O monólogo inicial de Tom é um exemplo do rompimento da quarta parede, dessa convenção teatral que confina os personagens ao espaço cênico.

Outro exemplo de oposição às convenções teatrais realistas é a sua temporalidade narrativa, pois apesar de existir uma linearidade no enredo, há certa nebulosidade causada pelas transições entre o passado das recordações e o momento presente do narrador de modo a acentuar o aspecto onírico das cenas.

A principal característica do teatro plástico é a importância dada aos elementos não verbais, os quais estão, para o dramaturgo, em pé de igualdade com os recursos linguísticos.

O texto dramático pode indicar todos os dispositivos possíveis (projeções, efeitos de luz e música, dentre outros) para proporcionar uma experiência teatral a partir da leitura. Experiência esta que se diferencia da experiência teatral propriamente dita, cuja realização se dará com o trabalho de um diretor/encenador<sup>20</sup>. A dramaturgia, então, vai além das falas, das rubricas e das descrições de cenas, pois ela é criadora de imagens poéticas:

---

<sup>20</sup> Essa diferenciação entre “experiência teatral a partir da leitura” e “experiência teatral” foi apontada pelo Prof. Dr. Fulvio Torres Flores.

Williams wanted all the so-called production elements traditionally added by the director and designers to be co-equal aspects of the play and part of the playwright's creative process. Instead of merely composing the text of a play and then turning it over to a director and his team of theatre artists who will add the non-verbal elements that turn a play into a theatrical experience, Williams envisioned a theatre which begins with the playwrights who create the theatrical experience in the script because they are not just composing words, but theatrical images. Just as the viewer has a three-dimensional experience from a two-dimensional work of art, the audience of a plastic theatre work has a theatrical experience beyond the mere image of actual life. (TENNESSEE WILLIAMS STUDIES, 2002) <sup>21</sup>

Essa característica está presente em menor ou maior grau em outras peças de Williams. Mesmo os seus textos destinados originalmente ao diretor e aos atores, as didascálias, ou seja, as indicações cênicas referentes às descrições dos cenários e dos personagens são trabalhadas poeticamente para sugerir ambientações, atmosferas e dar um clima à peça, de modo que permita ao leitor a entrada no mundo ficcional.

Como exemplo, esse trecho retirado da descrição do cenário da peça *De Repente No Último Verão*:

O cenário pode ser não realista, como um cenário de balé. (...) O interior da propriedade possui um jardim fantástico, que se assemelha a uma floresta tropical, ou a uma floresta pré-histórica, com suas samambaias gigantes, onde viviam criaturas cujas nadadeiras começavam a se transformar em braços e pernas, e as escamas, em pele. As cores deste jardim-floresta são violentas, sobretudo porque ele está exalando vapor depois da chuva. Há flores imensas nas árvores que parecem órgãos humanos arrancados do corpo, ainda molhados de sangue. Ouvem-se gritos estridentes, assovios sibilantes e sons assustadores, como se o jardim fosse habitado por feras, serpentes e pássaros selvagens. (WILLIAMS, 2012, p. 152)

A localização do termo “plastic elements” em uma das notas da peça *A Noite do Iguana* nos leva a crer que o conceito de teatro plástico não é algo restrito à peça *O Zoológico de Vidro*, mas representa um padrão particular e

<sup>21</sup> Williams queria que todos os chamados elementos de produção tradicionalmente adicionados pelo diretor e designers fossem aspectos co-iguais da peça e parte do processo criativo do dramaturgo. Em vez de apenas escrever o texto de uma peça e depois entregá-lo a um diretor e sua equipe de artistas de teatro que adicionarão os elementos não-verbais que transformam uma peça em uma experiência teatral, Williams vislumbrou um teatro que começa com os dramaturgos que criam a experiência teatral no texto dramático, porque eles não estão apenas escrevendo palavras, mas criando imagens teatrais. Assim como o espectador tem uma experiência tridimensional a partir de uma obra de arte bidimensional, o público de uma obra de teatro de plástico tem uma experiência teatral além da mera imagem da vida real. (KRAMER, 2002, p. 70)

contínuo de concepção teatral de Williams:

Note: In staging, the plastic elements should be restrained so that they don't take precedence over the more important human values. It should not seem like an "effect curtain". The faint, windy music of the marimba band from the cantina should continue as the house-lights are brought up for the intermission. (WILLIAMS, p.387, 2000) <sup>22</sup>

O conceito de "teatro plástico" está diretamente relacionado ao reconhecido lirismo das peças de Tennessee. A sua compreensão de poesia dramática não se restringia às palavras. Poderia ser alcançada até mesmo pelas pausas nas falas ou pelos efeitos de música ou de luz:

His observation that 'poetry doesn't have to be words... In the theatre it can be situations, it can be silences', is a critical one and in part explains why he was drawn to theatre. (BIGSBY, 2005, p. 262.) <sup>23</sup>

Corresponde a esse tipo de teatro, a frase final da última cena da peça *O Jardim das Cerejeiras* de Tchekhov, quando o som das machadadas, vindo de fora de cena, derrubando o jardim, marca o fim de uma aristocracia e um período de transição histórico-social. Esse elemento externo compõe a cena do mesmo modo que os sons do piano blues e da valsa sublinham os delírios de Blanche:

Ao longe, vindo do céu, o som de uma corda que se parte. O som vai morrendo tristemente. Volta o silêncio, só quebrado pelos golpes de machado nas cerejeiras. (TCHEKHOV, 2008: 30).

Williams argumentava que a definição não tão precisa das características dos personagens e mesmo dos desfechos das cenas representa uma escolha consciente de não fechar os sentidos. É por isso que Bigsby afirma que a incompletude é vital para a dramaturgia de Tennessee:

To define too closely is to accept facile definitions which make a play just a play, not a snare for the truth of human experience. (BIGSBY, 2005, p. 262.)

<sup>22</sup> Nota: Na encenação, os elementos plásticos devem ser moderados para que não tenham precedência sobre os valores humanos mais importantes. Não deve parecer "o efeito da cortina". A música fraca e trazida pelo vento da banda de marimba da cantina deve continuar enquanto as luzes da casa são apagadas para o intervalo. (WILLIAMS, p.387, 2000)

<sup>23</sup> Sua observação de que "poesia não tem que ser necessariamente palavras... No teatro podem ser situações, podem ser silêncios", é bastante significativo e em parte explica por que ele foi atraído para o teatro. (BIGSBY, 2005, p. 262.)

2005, p. 262.)<sup>24</sup>

Williams destaca ainda o poder de síntese de uma imagem poética que necessitaria de uma grande quantidade de palavras para ser explicada ou alcançar um efeito próximo ao atingido com os símbolos:

a clearer expression of an idea than you might be able to do with a thousand words (BIGSYBY, 2005, p. 262.)<sup>25</sup>

A fragmentação e a descontinuidade que também estão presentes nos poemas de Crane eram vistas como defeito e passaram, em épocas mais recentes, a serem valorizadas.

Crane comparava o fazer poético com:

an architectural art, and the idea of construction was associated to an organic relation between the natural and the mechanical. Poetry, then, did not belong entirely to the realm of subjectivity nor objectiveness, but was prone to build a bridge between the two. (MIGLIAVACCA, 2013, p.59)<sup>26</sup>

Serão apresentadas a seguir algumas concepções da poética de Crane a serem relacionadas à concepção de teatro plástico de Williams:

Crane was convinced that it was the task of the poet to find new expressive pathways in language to open new areas of experience in feeling and thought for the readers. Since the traditional pools of symbols (the old mythologies) were dry, he had to find new resources. These new resources, Crane believed, lied (sic) on the perceptions of the poet and language itself, on an unexplored emotive dimension of language. (...) In other words, Crane was betting on the existence of an unconscious area of subjective experience shared by humans that could be accessed by a poet if he used the right methods. The result was the reader having access to certain “spiritual illuminations”, a completely new experience. (HAMMER, 1993, p. 31-33)<sup>27</sup>

24 Definir de modo muito preciso é aceitar definições fáceis que fazem uma peça apenas uma peça, não um artifício para capturar a verdade da experiência humana." (BIGSYBY, 2005, p. 262.)

25 Uma expressão mais clara de uma ideia que necessitaria de mil palavras para dar conta.

26 uma arte arquitetônica, e a ideia de construção estava associada a uma relação orgânica entre o natural e o mecânico. A poesia, então, não pertencia inteiramente ao reino da subjetividade nem da objetividade, mas era propensa a construir uma ponte entre os dois. (MIGLIAVACCA, 2013, p.59)

27 Crane estava convencido de que era tarefa do poeta encontrar novos caminhos expressivos na linguagem para abrir novas áreas de experiência no sentimento e no pensamento para os leitores. Como as tradicionais fontes de símbolos (as antigas mitologias) estavam secas, ele teve que encontrar novos recursos. Esses novos recursos, acreditava Crane, estavam (sic) sobre as percepções do poeta e da própria linguagem, sobre uma dimensão emotiva inexplorada da linguagem. (...) Em outras palavras, Crane estava apostando na existência de uma área inconsciente de experiência subjetiva compartilhada por humanos que poderia ser acessada por um poeta se ele usasse os métodos certos. O resultado consiste em dar ao leitor acesso a certas “iluminações espirituais”, a uma experiência completamente nova. (HAMMER, 1993, p. 31-33)

O uso do termo “lógica da metáfora” aparece em uma carta-resposta às críticas feitas pela editora Harriet Monroe em relação à obscuridade de algumas metáforas do poema *At Melville's Tomb*. Crane as rebate, afirmando que o que busca em seus poemas não é uma lógica ordinária, mas outro tipo de lógica.

Essa segunda lógica privilegia as implicações que as palavras podem ter no inconsciente do leitor, ou seja, as palavras são escolhidas menos por sua literalidade ou significações por si próprias do que pela possibilidade de assimilações e das relações que elas podem gerar na consciência do leitor.

Segundo esse princípio, caberia ao poema possibilitar ao leitor descobertas de novas camadas de pensamento e de realidade. A poesia teria a capacidade de criar brechas:

Its paradox, of course, is that its apparent illogic operates so logically in conjunction with its context in the poem as to establish its claim to another logic, quite independent of the original definition of the word or phrase or image thus employed. It implies (this inflection of language) a previous or prepared receptivity to its stimulus on the part of the reader. The reader's sensibility simply responds by identifying this inflection of experience with some event in his own history or perceptions or rejects it altogether. (CRANE, 2006, p.166)<sup>28</sup>

O poema seria valorizado não pela capacidade de fazer sentido ou pela qualidade da experiência que ele proporciona, mas pela possibilidade da poesia atingir a consciência do indivíduo, de modo que o leitor alcance uma “vivência”, uma experiência que somente o jogo leitor-poema seria capaz de gerar. O poema afetaria o leitor de uma forma única, proporcionando-lhe uma experiência estética.

A famosa fala de Blanche que encerra a cena seis de *Um Bonde Chamado Desejo*, “Sometimes - there's God - so quickly!”<sup>29</sup>, é reveladora de um momento de redenção e de alívio, mas também de êxtase para a personagem.

Essa frase é o clímax de um jogo de sedução, fantasia e dissimulação que Blanche trava com Mitch. O estado mental de Blanche é descrito na rubrica inicial da cena como a de uma “neurasthenic personality”, pois a personagem está à beira

28 Seu paradoxo, é claro, é que sua aparente falta de lógica opera tão logicamente em conjunto com seu contexto no poema a ponto de estabelecer sua reivindicação a outra lógica, bastante independente da definição original da palavra ou frase ou imagem assim empregada. Implica (esta inflexão da linguagem) em uma receptividade prévia ou preparada ao seu estímulo por parte do leitor. A sensibilidade do leitor simplesmente responde identificando essa inflexão de experiência com algum evento em sua própria história ou percepções ou a rejeita completamente. (CRANE, 2006, p.166)

29 “Às vezes... Deus vem... tão depressa!” (p.158)

da exaustão e do colapso nervoso.

É nessa cena que Blanche conta sobre o seu passado, sobre o suicídio de seu marido, sobre a culpa que ela sente ao ter dito que sentia nojo dele ao descobrir sua homossexualidade. Toda a cena é construída em um crescendo de emoções.

Conforme as revelações aparecem, as falas são entremeadas por sons ao fundo, como a da polca (que remete ao fatídico dia do suicídio) e o de uma locomotiva se aproximando, que simbolizam o abalo que essas lembranças causam à mente da personagem.

A tensão cênica causada pelas revelações dolorosas da fala de Blanche só é aliviada quando Mitch lhe oferece a proteção que ela tanto precisa e busca. A rubrica que antecede a célebre frase final de Blanche tenta dar conta, em ações, do amontoado de emoções e sentimentos conflitantes dentro dela:

She stares at him vacantly for a moment. Then with a soft cry huddles in his embrace. She makes a sobbing effort to speak but the words won't come. He kisses her forehead and her eyes and finally her lips. The Polka tune fades out. Her breath is drawn and released in long, grateful sobs. (WILLIAMS, 528-529,2000)<sup>30</sup>

Pode-se fazer um paralelo entre essa frase de Blanche e a experiência estética que pode acontecer na percepção de uma imagem poética.

Essa fala de Blanche pode nomear ou significar para um leitor alguma situação ou sensação parecida por ele vivida, que até então não possuía uma forma de expressão que correspondesse de modo tão adequado a sua experiência.

Dentro da cena, essa frase, que a encerra, lança para o público o enigma e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de sua decifração, ou seja, a frase se realiza (recebe uma significação) na mente de quem assiste a essa cena.

Esse sentimento místico que Blanche experimenta, e que essa frase sintetiza, pode ser relacionada com a afirmação de Crane sobre a sublime<sup>31</sup> sensação de contato com o Divino que a fruição poética permite:

<sup>30</sup> "Ela o fita vagamente por um momento. Em seguida, com um leve suspiro, aconchega-se nos braços dele. Ela faz um esforço, em meio aos soluços, para falar, mas as palavras não vêm. Ele beija a testa dela, depois seus olhos e, finalmente, seus lábios. A melodia da polca desaparece. Ela respira lentamente, em meio a longos soluços de alívio." (WILLIAMS, Um bonde chamado Desejo. Tradução de Brutus Pedreira: Abril Cultural, 1976, p. 158)

<sup>31</sup> "Kant's postulate that 'the sublime is limitless, so that the mind in the presence of the sublime, attempting to imagine what it cannot, has pain in the failure but pleasure in contemplating the immensity of the attempt' (BURNSIDE, 1039) Nossa tradução: "O postulado de Kant defende que o sublime é ilimitado, de modo que a mente na presença do sublime tenta imaginar algo que não é possível alcançar, sofre com essa falha mas, ao mesmo tempo, sente prazer em contemplar a imensidão da tentativa."



On the other hand, what poetry could deliver was the sense of being in the presence of God, “the very ‘sign manifest’ on which rests the assumption of a godhead.” Not God, then, but—given the limitations imposed upon us by our subjectivity—something like a sublime sense of God. (MARIANI, 1999: 206).<sup>32</sup>

Portanto, a frase de Blanche em muito se assemelha ao que Hart Crane buscava alcançar com a sua lógica da metáfora como procedimento artístico, e ao que Williams queria alcançar com o seu teatro plástico<sup>33</sup>. Essa frase é, concomitantemente, o espanto pela descoberta e a própria descoberta. É sobre a possibilidade de conhecimento ou de uma experiência transcendental por meio de um trabalho poético. É também sobre a descoberta inesperada de algo belo que o olhar poético viabiliza. O que está de acordo com a afirmação de Crane de que a poesia teria essa habilidade de funcionar ao mesmo tempo como, “perception and thing perceived”. (CRANE, p.436)

Cabe então ao leitor/público experimentar o poema através de um trabalho de tornar visível o que é invisível, o que não poderia ser explicado com palavras, mas que as imagens poéticas permitem vivenciar, mesmo que essa experiência poética aconteça de modo efêmero, incompleto e entrevisto:

but it often happens that images, themselves totally dissociated, when joined in the circuit of a particular emotion located with specific relation both of them, conduce to great vividness and accuracy of statement in defining that emotion. (CRANE, 2006, p.168)<sup>34</sup>

Williams foi, durante toda a vida, um leitor voraz de Crane, tanto de sua poesia quanto de suas cartas e dos ensaios. Essa afinidade pode ser percebida em diversas etapas de suas obras.

O que esta pesquisa visa demonstrar é que a presença de Hart Crane na obra

32 Por outro lado, o que a poesia poderia atingir é a sensação de estar na presença de Deus, “o próprio ‘sinal manifesto’ sobre o qual repousa a suposição de uma divindade”. Não Deus, então, mas, dadas as limitações impostas a nós por nossa subjetividade, algo como um sentido sublime de Deus. (CRANE, In\_\_ The broken tower: a life of Hart Crane, MARIANI, p. 206).

33 Em carta a Wilbur Underwood, cujo trecho está disponível na biografia de Philip Horton sobre o poeta, Crane conta sobre esse encontro com o divino: “I am too happy not to fear a great deal, but I believe in, or have found God again. It seems vulgar to rush out with my feelings to anyone so, but you know I am vulgar or not (I don’t) and it may please you, as it often might have helped me so, to know that something beautiful can be found or can occur once in a while, and so unexpectedly. Not the brief and limited sensual thing alone, but something infinitely more thrilling and inclusive.” (HORTON, 1957:82)

34 mas muitas vezes acontece das imagens, elas mesmas totalmente dissociadas, quando se ligam a uma emoção particular que se relaciona com essa imagem, geram uma grande vivacidade e precisão da palavra na definição dessa emoção. (CRANE, 2006, p.166)

de Williams vai muito além das epígrafes e das citações, aparecendo (explícito ou implicitamente) nos textos das peças e no modo como Williams concebia a experiência teatral e pensava o conceito de “teatro plástico”.

## 2.5. Uma possível relação entre o poema *Legend* e *The Glass Menagerie*

### Legend

As silent as a mirror is believed  
Realities plunge in silence by ...

I am not ready for repentance;  
Nor to match regrets. For the moth  
Bends no more than the still  
Imploring flame. And tremorous  
In the white falling flakes  
Kisses are,—  
The only worth all granting.

It is to be learned—  
This cleaving and this burning,  
But only by the one who  
Spends out himself again.

Twice and twice  
(Again the smoking souvenir,  
Bleeding eidolon!) and yet again.  
Until the bright logic is won  
Unwhispering as a mirror  
Is believed.  
Then, drop by caustic drop, a perfect cry  
Shall string some constant harmony,—  
Relentless caper for all those who step  
The legend of their youth into the noon.

O poema *Legend*, que abre *White Buildings*, funciona como uma apresentação ao referido livro, aos poemas que o seguem e, em uma interpretação ampliativa, ao próprio procedimento de construção poética de Crane.

Longe de objetivar uma interpretação completa do referido poema, o que esta parte do trabalho almeja, em um primeiro momento, é pensar o modo de criação de uma imagem poética por Crane.

Edelman em *Transmemberment of a song* considera o poema *Legend* como uma "encenação" pelo poeta do seu fazer poético. Crane tematizaria o seu processo de construção e realização no próprio poema:

The poem, as I mentioned earlier, owes its prefatory status not merely to its placement, but to the act of poetic creation-processes that the poem both describes and enact. (EDELMAN, p.58, 1987) <sup>35</sup>

Na segunda estrofe de *Legend*, Crane trabalha com a imagem do encontro entre uma mariposa e a chama. Segundo Edelman, pode-se relacionar a figura da mariposa (moth) com a do poeta. Essa atração entre esses dois elementos resulta destruidora para a mariposa. Ela é consumida pelo desejo e consubstanciada, transformada em “white falling flakes”, em pétalas brancas da mariposa que caem como blocos de neve:

I am not ready for repentance;  
Nor to match regrets. For the moth  
Bends no more than the still  
Imploring flame. And tremorous  
In the white falling flakes  
Kisses are,—  
The only worth all granting.

Para Crane, há um elemento de violência em toda criação poética. Pode-se pensar a imagem, “white falling flakes”, como metafórica do processo criativo, como o resultado de um processo destrutivo no qual duas imagens conjugadas resultam em uma nova imagem. Essa imagem da destruição, consumação ocasionada pelo desejo, será retomada mais à frente com a análise da personagem Blanche DuBois.

Hart Crane denominava a sua poesia de visionária devido à possibilidade de se alcançar uma “brecha” na realidade objetiva, a qual a linguagem cotidiana não permitiria:

Because Crane’s poetic gaze was fixed so often and so intently upon the transcendent and timeless sphere, he may properly enough be called a visionary poet. (LEWIS, p. 12, 1967) <sup>36</sup>

A tentativa de Crane, então, é a de recriar com palavras essa experiência ou possibilitar ao leitor vivenciar ou vislumbrar esse momento do sublime.

<sup>35</sup> O poema, como mencionei anteriormente, deve sua característica de ser um texto preliminar não apenas porque introduz o livro, mas pelo processo de criação poética que o poema descreve e encena. (EDELMAN, p.58, 1987)

<sup>36</sup> Uma vez que o olhar poético de Crane está fixo com tanta frequência e intensidade nos aspectos transcendente e atemporal, ele pode ser propriamente chamado de poeta visionário. (LEWIS, p. 12, 1967)

Crane tinha interesse nas teorias sobre metáforas. Há registros de suas leituras sobre o tema. Em especial, uma menção a I.A. Richards, no ensaio *A letter to Harriet Monroe*:

The logic of metaphor is so organically entrenched in pure sensibility that it can't be thoroughly traced or explained outside of historical sciences, like philology and anthropology. This "pseudo-statement", as I.A. Richards calls it in an admirable essay touching our contentions in last July's *Criterion*, demands completely other faculties of recognition than the pure rationalistic associations permit. (CRANE, 2006, p. 166)<sup>37</sup>

O ensaio de I.A. Richards, ao qual Crane faz referência, intitula-se *A Background for Contemporary Poetry* e foi publicado no volume III (anos 1922-1939) da revista *The Criterion*, fundada e editada por T.S. Eliot.

Essa referência comprova que Crane se interessava pelas discussões relativas ao fazer poético de sua época e que o conceito de I.A. Richard de "pseudo-statement" encontra afinidades com o seu conceito de "lógica da metáfora".

A definição de "pseudo-statement" encontrada no *Dicionário de Termos Literários* de J.A. Cuddon explica que esse termo foi criado por I.A. Richards:

"to distinguish "scientific" from "poetic" truth. By "statement" Richards means a scientific expression of fact which is verifiable as such. A pseudo-statement, on the other hand, is found in poetry and is not necessarily verifiable or even logical. Such statements have the function of ordering and organizing the receptor's attitudes and feelings. The implications of this concept and distinction are that poetry tells the truth and its own truth in its own way, by feigning. In other words, verisimilitude and a kind of truth can be attained and conveyed by emotive as well as referential language. (CUDDON, p. 540, 1984)<sup>38</sup>

É possível estabelecer uma rede de afinidades entre o termo "pseudo-

37 A lógica da metáfora está tão organicamente entrelaçada com uma pura sensibilidade que não pode ser completamente traçada ou explicada por outros campos das ciências históricas, como Filologia e Antropologia. Esta "pseudo-statement", como I.A. Richards chama em um ensaio admirável tocando nossas discussões na revista *Criterion* de Julho passado, exige outras faculdades de reconhecimento completamente diferentes daquelas que as associações racionalistas puras permitem. (CRANE, 2006, p. 166)

38 "para distinguir a verdade "científica" da verdade "poética". Por "statement" Richards significa uma expressão científica de fato que é verificável como tal. Uma "pseudo-statement", por outro lado, é encontrada na poesia e não é necessariamente verificável ou mesmo lógica. Tais afirmações têm a função de ordenar e organizar as atitudes e sentimentos do receptor. As implicações desse conceito e diferenciação são que a poesia diz a verdade e sua própria verdade à sua maneira, por uma cópia (imitação) da verdade. Em outras palavras, a verossimilhança e um tipo de verdade podem ser alcançados e transmitidos tanto pela linguagem emotiva quanto pela referencial. (CUDDON, p. 540, 1984)

statement” de Richards, “lógica da metáfora” de Crane e “teatro plástico” de Williams. O que há em comum entre eles é a tentativa de alcançar a verdade ou uma experiência estética do sublime por meio de uma lógica que não é condicionada pela razão ou pela ciência. A lógica dessas propostas não busca, necessariamente, uma validação lógica externa à própria obra. O teatro plástico, por exemplo, se opõe ao teatro realista por não se subjugar a uma reprodução fotográfica do real.

O que os três conceitos propõem é uma validação pela própria obra, em que contradições não impedem a sua realização, desde que não afetem a sua organização interna.

Em ambos os conceitos predominam os efeitos emotivos que se pretendem alcançar na imaginação do leitor. A função do texto poético relaciona-se com a possibilidade de afetar o leitor em suas atitudes e pensamentos, de modo a incitá-lo a imaginar novas possibilidades de mundo.

Se a origem do termo imaginação guarda a ideia de “pensar por imagens”, o texto poético, e em específico o drama, é uma forma concreta de pensar sobre temas mais abstratos das relações humanas. É o que acontece nos diálogos de Platão que aparecem neste trabalho (*O Banquete* e *Íon*) ou no uso da dramaturgia por outros filósofos como, por exemplo, Sartre.

Segundo Édouard Glissant. (2005, p.31) em uma das entrevistas a Robert Melançon que compõem o livro *Introdução a uma poética da diversidade*, “o ato poético é um elemento de conhecimento do real”.

A linguagem poética pode ainda ajudar o indivíduo a ampliar o seu conhecimento de mundo e de si mesmo. Isso se dá devido ao exercício de empatia que a leitura de um texto poético pode provocar, fazendo com que o leitor experimente uma identificação com os sentimentos do poeta e perceba a realidade por meio da perspectiva dele.

The poets are failing us, or we them, if after reading them we do not find ourselves changed; not with a temporary change, such as luncheon or slumber will produce, from which we inevitably work back to the status quo ante, but with a permanent alteration of our possibilities as responsive individuals in good or bad adjustment to an all but overwhelming concourse of

stimulations. (RICHARDS, p.511, 1967) <sup>39</sup>

Portanto, o que Crane chamou de “lógica da metáfora”, conceito que encontrou para definir seu *modus operandi* poético, guarda estreitas relações com o debate que se fazia sobre metáfora em sua época. Destacamos outro trecho do poema para análise:

Twice and twice  
(Again the smoking souvenir,  
Bleeding eidolon!) and yet again.  
Until the bright logic is won  
Unwhispering as a mirror  
Is believed.

É por meio de uma busca incessante, sangrenta (Bleeding eidolon!) e repetitiva que o poeta alcança outro tipo de lógica, não a racional, mas uma lógica brilhante, “bright logic”. O processo criativo é proveniente de um contínuo e exaustivo labor.

Williams, em uma carta ao seu editor James Laughlin, caracteriza seu processo criativo como uma luta (struggle). Uma batalha interna que resultará nessa “bleeding eidolon” de Crane, ou seja, a imagem poética é resultado de um processo “sangrento”, pois é fruto de um esforço intelectual repetitivo, de tentativa e erro, que rasga a palavra do seu senso comum para que ela renasça viva e limpa:

All of my good things, the few of them, have emerged through this sort of tortured going over and over – “Battle”, “Menagerie”, the few good stories. You Touched me! is an example of one that didn’t work out, not with any amount of struggle, though it was (the labor) pretty terrific. But always when I look back on the incredible messiness of original trials I am amazed that it comes out as clean as it does. (WILLIAMS, p. 27, 2004) <sup>40</sup>

A busca por uma lógica brilhante pode ser relacionada com uma valorização

39 Os poetas estão falhando conosco, ou nós com eles, se depois de lê-los não nos encontramos mudados; não com uma mudança temporária, como a que acontece com o almoço ou com o sono, dos quais retornamos para o status quo anterior, mas com uma alteração permanente de nossas possibilidades individuais de reagir em bom ou mau ajuste a uma quase totalidade esmagadora multidão de estímulos. (RICHARDS, p.511, 1967)

40 Todos os bons trabalhos, que são alguns, surgiram através desse tipo de tortura reiterada - “Battle”, “Menagerie”, as poucas boas histórias. YTM é um exemplo de um que não deu certo, apesar da luta, embora tenha sido (um trabalho) muito bom. Mas sempre quando olho para trás na incrível bagunça dos primeiros originais, fico espantado que resulte em algo tão limpo quando termina. (WILLIAMS, p. 27, 2004)

das metáforas vivas pelo poeta, ou seja, aqui podemos estabelecer alguns paralelos entre o conceito de Ricœur e a “lógica da metáfora” de Crane:

As metáforas vivas são metáforas de invenção, em cujo interior a resposta à discordância na frase é uma nova extensão do sentido. (RICŒUR, p. 64, 1976)

A imagem mariposa/chama guarda ainda alguma relação com a ideia do processo que engendra a metáfora viva. Dois aspectos, em especial, guardam similaridades: a imagem do poema como resultado da tensão de dois elementos e o processo de autodestruição gerando a imagem poética:

É este processo de autodestruição ou de transformação que impõe uma espécie de torção às palavras, uma extensão do sentido, graças à qual podemos descortinar um sentido onde uma interpretação literal seria literalmente absurda. (RICŒUR, p. 62, 1976)

### **Monólogo de abertura de *The Glass Menagerie***

“TOM: Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth, I give you truth in the pleasant disguise of illusion. (...)

The play is memory.

Being a memory play, it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic.

In memory everything seems to happen to music. (...)

I am the narrator of the play, and also a character in it.

The other characters are my mother, Amanda, my sister, Laura, and a gentleman caller who appears in the final scenes.

He is the most realistic character in the play, being an emissary from a world of reality that we were somehow set apart from.

But since I have a poet’s weakness for symbols, I am using this character also as a symbol; he is the long delayed but always expected something that we live for.

There is a fifth character in the play who doesn’t appear except in the larger-than-life-seize photograph over the mantel.

This is our father who left us a long time ago.

He was a telephone man who fell in love with long distances.”



Processo análogo ao realizado por Crane é o monólogo inicial de *O Zoológico de Vidro*. O narrador Tom começa a peça apresentando a si mesmo, os outros personagens e a própria peça que o público assistirá.

Assim como Crane fala da poesia na poesia, Williams fala do teatro no teatro. Não é apenas um recurso de metalinguagem por si só, é um recurso de auto-reflexividade da obra, pois o narrador apresentará como se realizará o processo de criação de imagens cênicas.

A analogia que Williams escolheu para explicar a peça e seu modo de contá-la foi a de opô-la ao trabalho de um ilusionista:

Pois é, eu tenho truques nos bolsos e cartas nas mangas. Mas sou o oposto do mágico de teatro. Eles dão a vocês uma ilusão que parece verdade. Eu vou lhes dar a verdade sob o disfarce agradável da ilusão. (WILLIAMS, 2014, p.31)

Tanto o poema de Crane quanto a cena inicial de *O Zoológico de Vidro* estabelecem um jogo entre oposições. Em Crane, os termos espelho e realidade e em Williams ilusão versus realidade.

Na cena final, Tom é criticado por sua mãe por fabricar ilusões e não viver a realidade. “You live in a dream; you manufacture illusions!” (p.463) <sup>41</sup>

Essa fala final de Amanda nos remete ao monólogo inicial de Tom em que ele se apresenta como um mágico de palco, mas que trabalha de um modo diferente com a ilusão. Ele não pretende dar ao público uma ilusão que pareça verdade, sua proposta é outra; dar a verdade sob o disfarce agradável da ilusão.

Portanto, não é o teatro realista que será apresentado, mas um teatro que busca a verdade a partir da ilusão. Esse outro modo de lidar com a realidade se assemelha ao trabalho poético e é nesse ponto que ocorre a fusão do poeta com o mágico do palco, ou seja, com o dramaturgo.

41 “AMANDA: Você vive num sonho; você fabrica ilusões!” (p.134)

### 3. MEMÓRIA: Uma leitura de O Zoológico de Vidro

#### UMA PEÇA DE MEMÓRIAS

“Nobody, not even the rain, has such small hands”<sup>42</sup>

e.e.cummings

A epígrafe acima, que abre a peça *O Zoológico de Vidro* (1945), primeiro êxito comercial e de crítica de Tennessee Williams, é o último verso de *somewhere i have never travelled, gladly beyond*, cujos motes principais são a fragilidade e a delicadeza da pessoa amada.

Essas características podem ser associadas com a personagem Laura Wingfield, irmã do narrador, o que é reforçado pela forma como ela é apresentada por Williams no “dramatis personae”:

Uma doença na infância a deixou aleijada e uma de suas pernas é mais curta do que a outra, obrigando-a a usar um aparelho ortopédico.(...) Decorrente disso, o alheamento de Laura vai aumentando até ela se transformar numa peça de sua coleção de objetos de vidro, frágil demais para sair da prateleira. (WILLIAMS, 2014, p. 24)

Outro verso desse mesmo poema também pode nos auxiliar a compreender a natureza de Laura:

“you open always petal by petal myself as Spring opens (touching skillfully, mysteriously) her first rose”

É durante a cena do encontro com o pretendente que ocorre o clímax dessa personagem. A experiência amorosa, inédita e breve, fez com que Laura “desabrochasse”, ou seja, que ela saísse um pouco de seu mundo de fantasias e conseguisse manter um contato com o mundo real.

No conto *Retrato de uma moça em vidro*<sup>43</sup>, também de Williams, o

42 “Ninguém, nem mesmo a chuva, tem mãos tão pequenas.” (Usaremos neste ensaio a tradução de Clara Carvalho/ Grupo Tapa para todas as citações de *O Zoológico de Vidro*).

43 A peça *The Glass Menagerie* é bastante representativa do método de reescrita muito comum em diversas obras de Williams. Além do conto citado, essa mesma história

desabrochar dessa mesma personagem devido a uma experiência amorosa é tornado mais explícito do que na peça:

Não creio que minha irmã fosse de fato lunática. Acho que as pétalas de sua mente tinham simplesmente se fechado de medo, e não há como determinar o quanto de sabedoria secreta havia assim encerrado. (WILLIAMS, 2006: 157)

Laura, tal como a Bela Adormecida, é despertada para a realidade com um beijo:

Algo desabrochou no rosto de minha irmã. Dizer que se tratava de amor não chega a ser uma avaliação açodada (...) (WILLIAMS, 2006:162)

No entanto, o romance não irá se concretizar, o pretendente já é noivo. O encontro será apenas mais um souvenir para Laura. Então, a personagem volta a se fechar em seu mundo e a buscar um refúgio seguro da realidade em sua vitrola e em seus objetos de vidro.

Tom Wingfield, irmão de Laura, é, ao mesmo tempo, narrador e personagem da peça. Esse duplo papel lhe permite transitar entre as cenas, nas quais participa como personagem, e nos monólogos que as antecedem, nos quais surge como narrador.

Definida pelo próprio autor nas *Notas para a produção*, texto que antecede a peça, como “a memory play”, a história é contada do ponto de vista das memórias do narrador.

Existem duas versões para essa dramaturgia, uma considerada como “reading version”, de 1945, que é a utilizada nesta pesquisa por ser a mais tradicional e por ter sido considerada a mais completa; já a segunda, “acting version”, de 1948, possui pequenas alterações tais como ajustes em algumas falas, o que é uma prática recorrente na transição da dramaturgia escrita para a encenada.

Segundo o próprio Williams, a principal diferença da “acting version” é que ela não apresenta as legendas, pois na montagem original para a Broadway o uso desse recurso, “the screen device”, foi descartado.

Sempre que o narrador reaparece em cena, a história é retomada para o

---

reaparece na peça de um ato *The Pretty Trap* e no roteiro cinematográfico com o título *The Gentleman Caller*.

tempo presente. Essa transição ocorre de modo bastante fluído. Como as cenas são propostas como lembranças do tempo em que Tom morou com a sua família, uma interpretação conhecida é a de que os outros personagens seriam uma reconstrução desse passado:

Tom is the only character in the play, for we see not the characters but Tom's memory of them – Amanda and the rest are merely aspects of Tom's consciousness. (KING, 1973: 207)<sup>44</sup>

Esse é o artifício que Williams nos propõe na descrição da cena que antecede o primeiro monólogo. Ambos os textos, descrição da cena e monólogo, preparam o leitor ou público para um texto não realista, com todas as liberdades que as licenças poéticas permitem. Inclusive a de inventar parte desse passado. Frente à impossibilidade de conhecê-lo em sua totalidade ou de recuperá-lo tal como aconteceu, a criação de uma fábula com as recordações permite preencher as lacunas provenientes do ato de recordar.

Tom não é um narrador preocupado com a veracidade dos fatos como aconteceram, é um narrador-criador que busca recuperar as sensações do que foi vivido.

Como afirma Williams, o narrador é “an undisguised convention of the play. He takes whatever license with dramatic convention as is convenient to his purposes.”<sup>45</sup> (WILLIAMS, p. 400)

A memória é apresentada como uma construção ficcional. Como a peça é, predominantemente, uma criação da consciência culpada de Tom, esse artifício é aceito pelo público, o que gera uma identificação na plateia. Williams enfatizava que queria participantes e não apenas observadores como público de suas peças:

Rather than serve as voyeurs, watching an act as it happens, (as an audience would have done at a realistic play of the time), Williams's audience is given direct access to Tom's most private, psychological place, his memory. Not only is the audience subject to this internal realm, but they are also able to witness the original actions as if they had been there with Tom.

<sup>44</sup>“Tom é o único personagem na peça, pois não vemos os personagens, mas a memória de Tom deles – Amanda e o resto são meros aspectos da consciência de Tom” (KING, 1973: 207)

<sup>45</sup> “O narrador deve ser uma convenção, assumida da peça. Ele tem liberdade para transgredir as convenções dramáticas sempre que julgar conveniente para seus objetivos.” (p. 31)

And so, the memory becomes theirs as well. (BLOOM, 2007, p.22-23)<sup>46</sup>

O narrador de Williams não está preocupado com o quão fidedigna a memória é ao passado, o que mais lhe interessa é o potencial criativo que existe nela. Nas lembranças, assim como na criação poética, ficção e realidade coexistem.

Essa relação se torna mais clara na peça, pois o exercício de narrar suas lembranças exige dele um trabalho criativo de edição, de seleção, de ordenação dos acontecimentos e de concatenação das lembranças, o que se assemelha ao ato de criação poética. Portanto, é sobre o aspecto ficcional da memória que trata o prólogo da peça:

A cena se passa na memória e é, portanto, não realista. A memória permite uma grande licença poética. Ela omite alguns detalhes e pode exagerar outros, de acordo com o valor emocional que eles envolvem, já que seu lugar predominante é o coração. (WILLIAMS, 2014: 30)

Uma vez que as lembranças são dolorosas, temos um narrador imerso em culpa, cuja “natureza não é desprovida de remorsos, mas para escapar de uma armadilha é obrigado a agir sem piedade.” (WILLIAMS, 2014, p. 24).

Williams o apresenta como “A poet with a job in a warehouse.”<sup>47</sup> (WILLIAMS, 2000, p.394) O que marca desde o início a sua sensação de alheamento ao seu trabalho e a sua vida, em oposição às suas ambições literárias e espírito aventureiro.

Amanda Wingfield é a matriarca da família. Oriunda de uma aristocracia sulista decadente, seu alheamento se dá em sua dificuldade em lidar com a sua situação atual, ou seja, a dura batalha pela sobrevivência num apartamento de fundos de um conglomerado urbano nos Estados Unidos nos anos 1930, sob os efeitos econômicos da Grande Crise de 1929:

Apesar de não ter conseguido estabelecer contato com a

46 Em vez de servir como voyeurs, assistindo a um ato como ele acontece, (como uma audiência teria feito em uma peça realista da época), o público de Williams tem acesso direto ao lugar mais privado e psicológico de Tom, sua memória. Não só o público está sujeito a essa região interna, mas também é capaz de testemunhar as ações originais como se tivessem estado lá com Tom. E assim, a memória se torna deles também. (BLOOM, 2007, p.22-23)

47 “Um poeta com um trabalho em um depósito.” (WILLIAMS, 2000, p.394)

realidade, Amanda continua a viver suas ilusões com vitalidade. (WILLIAMS, 2014: 24)

As marcas escravocratas do sul dos Estados Unidos ainda possuem resquícios na fala de Amanda, no modo como ela relaciona os trabalhos domésticos com a cor da pele negra:

No, sister, no, sister- you be the lady this time and I'll be the darky (WILLIAMS, 2000, p.402)<sup>48</sup>

Apresentamos abaixo um exemplo de reconstrução fantasiosa de uma memória pela Sra. Wingfield. Para essa personagem, a recordação se confunde com uma idealização do passado. O passado é recontado pelo prisma da nostalgia. É uma recriação que apesar de possuir aparência de “verdade”, tem sua fantasia “revelada” pela presença de certo tom de exagero:

Eu tinha um pouco de febre o tempo todo – nada muito sério – mas o suficiente para me deixar agitada e meio tonta! Choviam convites- festas pelo Delta inteiro! Minha mãe dizia “Fique na cama, você está com febre!”- mas eu não conseguia. Eu tomava quinine, mas continuava indo, indo! De noite, danças! De tarde longos, longos passeios! Piquiniques – uma maravilha! Como aquele lugar é lindo em maio – todo rendado de cornisolos, literalmente inundado de junquinhos! Foi nessa primavera que fiquei alucinada por junquinhos. Eles se tornaram para mim uma absoluta obsessão. Minha mãe dizia: “Meu bem, não tem mais lugar para junquinhos.” Mas eu continuava a trazer mais junquinhos. Sempre, sempre que eu os via, eu dizia: “Parem, parem! Junquinhos.” E fazia os rapazes me ajudarem a pegar os junquinhos! (...) Até que não havia mais vasos para colocar os junquinhos. (WILLIAMS, 2014: 87)

Outro personagem da peça é Jim O'Connor, “The Gentleman Caller”, o pretendente. É o colega de trabalho que Tom leva para ser apresentado a sua irmã. Jim acredita no mito do “self-made man”, no Sonho Americano e nas ideias de progresso e de avanço da ciência. Ele aparenta ser o mais realista dos personagens, porém, Williams consegue mostrar a sua fragilidade e revela que,

48 “Não, querida, não, querida: seja a madame dessa vez e deixe que eu seja a negrinha.” (p.34)

assim como os outros, ele também tem a sua forma de escapismo: as suas projeções otimistas para o futuro o fazem se esquecer da mediocridade do presente. Jim era o típico aluno popular com um futuro brilhante que não se realizou.<sup>49</sup>

Assim como Amanda, Jim pode se refugiar do presente em seu passado glorioso e promissor. Amanda também se assemelha a Jim na sua crença no sonho americano e de que o esforço será, necessariamente, recompensado com o sucesso:

““Rise and Shine!” which likewise refers to the belief that working hard will inevitably bring success.” (BERUTTI, 1991, p. 55) In scene four, one can detect very easily her belief in the American Dream through the “formula”: “Try and you will succeed!” – the motto of the American Dream found in Horatio Alger’s books for children. (BERUTTI, 1991: 55).<sup>50</sup>

Há ainda o Sr. Wingfield, o pai, um personagem cuja presença se dá pela ausência e que é representado por uma foto na parede.

Sendo uma “peça de memórias”, o autor propõe uma liberdade em sua montagem em relação a algumas convenções do teatro realista: “Como a matéria da peça é muito delicada e tênue, a criação da atmosfera cênica e as sutilezas da direção são particularmente importantes.” (WILLIAMS, 2014, p. 25) Essa afirmação do autor nos leva a pensar a própria peça como algo tão próximo em fragilidade e em beleza como as peças do zoológico de vidro de Laura.

Williams defende ainda que os recursos expressionistas e as inovações técnicas não se devem a um desvio da necessidade de se lidar com a realidade, ou de interpretar experiências, mas seu uso deve buscar uma aproximação maior ou mais precisa com a realidade.

(...) a vida ou a realidade são coisas orgânicas que a imaginação poética só pode representar ou sugerir, na essência, através da transformação, ou seja, de sua mudança em outras formas diferentes daquelas que estão presentes apenas na

49 “JIM: Mas é só olhar em volta que vai ver muitas pessoas tão frustradas quanto você. Por exemplo, quando eu estava no colégio, eu achava que a essa altura da minha vida eu estaria muito mais realizado do estou agora.” (p.113)

50 ““Levante-se e brilhe!” que também se refere à crença de que trabalhar duro inevitavelmente trará sucesso. (BERUTTI, 1991, p. 55) Na cena quatro, pode-se detectar muito facilmente sua crença no Sonho Americano através da “fórmula”: “Tente e você terá sucesso!” – o lema do Sonho Americano encontrado nos livros de Horatio Alger para crianças. (BERUTTI, 1991, p. 55)

aparência. (WILLIAMS, 2014: 25)

O termo “teatro plástico” nos ajuda a compreender a concepção de teatro que ele defendia em contraponto a um teatro realista. A principal característica desse tipo de teatro é a importância dada aos elementos não verbais, que estão em pé de igualdade com os recursos linguísticos.

This new type of play would not only admit but insist that the language of drama involves more than just word; it would acknowledge the stage symbols and the scenic images that speak to the audience as powerfully as what issues from the mouths of the characters. (ADLER, 1990, p.30)<sup>51</sup>

A forma como a peça está escrita, de modo episódico, tem direta relação com o fato de a memória ser algo maleável e instável. Devido a esse aspecto, Williams incluiu o uso de um recurso cênico bastante específico. Trata-se de uma tela com imagens (screen image) ou frases (legend on screen) que são projetadas num painel durante toda a peça.

Esse dispositivo objetivava ainda uma coesão entre os quadros e com isso, a linha narrativa ficaria mais clara para o público. O uso da tela está relacionado com a ideia de um teatro plástico, pois é um recurso visual que se propõe a dialogar com o que acontece em cena, muitas vezes de forma irônica ou mesmo antecipando algum acontecimento.

A ideia de um “teatro plástico” defendida no prefácio da peça, cujas características remetem a um manifesto, corresponde a uma alternativa ao teatro que predominava na época, ainda bastante preso às convenções realistas.

A ideia desse recurso cênico pode estar relacionada às aulas que Williams teve com o diretor de teatro alemão Erwin Piscator, fundador e diretor do Dramatic Workshop em Nova York e com o qual trabalhou. Piscator foi um dos pioneiros no uso de projeções de filmes de modo orgânico com os acontecimentos no palco:

O penetrante efeito do emprego do filme revelou que, por sobre

51 Este novo tipo de peça não só admitiria, mas insistiria que a linguagem do drama envolve mais do que apenas palavras; reconheceria que os símbolos do palco e as imagens cênicas falam com o público tão poderosamente quanto o que sai das bocas dos personagens. (ADLER, 1990, p.30)



todas as discussões teóricas, ele não era certo apenas quando se tratava de visibilizar contingências políticas e sociais, por conseguinte em relação ao conteúdo, e sim também, em sentido mais elevado, em relação à forma. Repetiu-se aí a experiência de *Bandeiras*. O momento de surpresa proporcionado pela troca de filme e cena teatral foi muito eficaz. Mais forte ainda, todavia, a tensão dramática que filme e cena teatral tiravam um do outro. Em mútua ação, os dois cresceram de tal modo que em certos contrastes se chegou a um “furioso” como só raramente eu experimentara no teatro. (PISCATOR, 1968: 84)

Essa influência de Piscator no teatro plástico de Williams reaparecerá na proposta de uso de trechos de filmes mudos em sua outra dramaturgia, *Summer and Smoke*:

Tennessee Williams’ interest in “film sequences” recalls a similar plan to use “magic-lantern slides” in *The Glass Menagerie*. Both projects reveals a playwright’s fascination with film, perhaps stimulated by TW’s early relation with the director Erwin Piscator, who often used documentary footage (and narrators) to historicize his “epic theatre”. (DEVLIN, 2004, p. 65)<sup>52</sup>

O Cinema é apresentado na peça como o local preferido de escapismo não apenas de Tom, mas de boa parte da sociedade americana. O jogo de palavras “movies” e “moving” revelam o desejo do personagem de sair de um estado de passividade e contemplação para iniciar um movimento que resultará no abandono da casa e da família:

TOM: Yes, movies! Look at them – (A wave toward the marvels of Grand Avenue) All of those glamorous people-having adventures – hogging it all, gobbling the whole thing up! You know what happens? People go to the movies instead of moving! Hollywood characters are supposed to have all the adventures for everybody in America, while everybody in America sits in a dark room and watches them have them! Yes, until there’s a war. That’s when adventure becomes available to the masses! (WILLIAMS, 2000, p. 440)<sup>53</sup>

52 O interesse da Tennessee Williams em “sequências de filmes” lembra um plano semelhante para usar “slides de lanterna mágica” em *O Zoológico de Vidro*. Ambos os projetos revelam o fascínio de um dramaturgo pelo cinema, talvez estimulado pela relação inicial de TW com o diretor Erwin Piscator, que muitas vezes usava filmes documentais (e narradores) para historicizar seu “teatro épico”. (DEVLIN, 2004, p. 65)

53 “É dos filmes! Olha para eles! (Faz um gesto em direção às maravilhas da Grande Avenida.) Toda essa gente glamorosa, vivendo aventuras,

A dramaturgia de Williams realiza um trabalho comparável ao da câmera cinematográfica ao direcionar a atenção do público e enquadrar o que será visto na tela.

A partir do momento em que o público entende e aceita o ponto de vista de Tom, será por ele conduzido e direcionado a ver a peça através do seu olhar. Esse direcionamento do olhar do público se dá tanto pelo uso dos recursos cênicos quanto pela existência de um narrador:

To the extent that William's audience accepts Tom's point of view as its own, Williams duplicates the function of the camera and the process of identification in cinema as described by Jean-Louis Baudry: "the spectator identifies less with what is represented, the spectacle itself, than with what stages the spectacle, makes it seen, obliging him to see what it sees; this is exactly the function taken over by the camera (295). By subsuming all points of view under one, and by facilitating identification with this single gaze, Williams approximates the camera's singular and authoritative point of view, at the same time limiting the possibilities of identification and point of view generally characteristic of the theater. (CRANDEL, site TENNESSEE WILLIAMS STUDIES, 1998)<sup>54</sup>

Williams consegue, em suas orientações sobre a iluminação, direcionar o olhar do público para um ponto ou personagem específico. Isso acontece com alguns efeitos de luz que se assemelham ao plano do close-up cinematográfico:

Shafts of light are focused on selected areas or actors, sometimes in contradistinction to what is the apparent center. For instance, in the quarrel scene between Tom and Amanda, in which Laura has no active part, the clearest pool of light is on her figure. This is also true of the supper scene, when her silent figure on the sofa should remain the visual center. The light upon Laura should be distinct from the others, having a peculiar pristine clarity such as light used in early religious portraits of

desfrutando tudo que é bom, devorando tudo! Sabe o que acaba acontecendo? As pessoas se contentam com as aventuras do cinema e não se aventuram na vida! Os personagens de Hollywood se encarregam de viver as aventuras no lugar dos americanos, que se contentam em ficar sentados numa sala escura, assistindo às aventuras deles! É assim até começar uma guerra. Aí a aventura se torna acessível às massas." (p.95)

54 Na medida em que o público de Williams aceita o ponto de vista de Tom como seu, Williams replica a função da câmera e o processo de identificação no cinema como descrito por Jean-Louis Baudry: "o espectador se identifica menos com o que é representado, o espetáculo em si, do que com o a encenação do espetáculo, fazendo com que isso seja visto, direcionando o que deve ser visto; esta é exatamente a função assumida pela câmera (295). Ao submeter todos os pontos de vista a somente um, e facilitando a identificação com este único olhar, Williams aproxima o ponto de vista singular e autoritário da câmera, ao mesmo tempo limitando as possibilidades de identificação e ponto de vista geralmente característico do teatro. (TENNESSEE WILLIAMS STUDIES, 1998)

female saints or madonnas.” (WILLIAMS, 2000, p. 397) <sup>55</sup>

Além da tematização do cinema, o uso das legendas entre uma cena e outra se parece com o modo como o recurso textual era utilizado nos filmes mudos:

The screen device, generally omitted in production, resembles closely the use of subtitles on the silent screen, and Williams even employs simulated close-ups on several occasions, focusing his spotlight on individuals or objects, such as the father's photograph, much in the manner of the camera.” (DURHAM, 2007, p.124) <sup>56</sup>

Na montagem original, o recurso das projeções não foi utilizado. Williams o manteve na publicação da dramaturgia porque além “desse valor estrutural, acho que a tela tem um apelo emocional incontestável, menos definível, mas igualmente importante.” (WILLIAMS, 2014, p.27).

Provavelmente, por ser um recurso que põe em relevo algumas imagens poéticas, acaba facilitando a fruição da peça e incitando o público a criar relações entre as imagens e o enredo, o que enriquece a experiência teatral.

Usar técnicas não convencionais 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: 25)

O uso de projeções de imagens ou de vídeos é algo comum nos dias de hoje. Contudo, o uso de técnicas não convencionais ainda era, relativamente, uma novidade para o grande público norte-americano, que estava habituado ao realismo das encenações.

55 Eixos de luz são focados em áreas ou atores selecionados, às vezes, em contraste ao que é o centro aparente. Por exemplo, na cena de briga entre Tom e Amanda, em que Laura não tem parte ativa, o mais claro foco de luz está em sua figura. Isso também é verdade na cena do jantar, quando sua figura silenciosa no sofá deve permanecer no centro visual. A luz sobre Laura deve ser distinta das outras, tendo uma clareza peculiar, como a luz usada nos primeiros retratos religiosos de santas ou madonas femininas.” (WILLIAMS, 2000, p. 397)

56 O dispositivo de tela, geralmente omitido na produção teatral, se assemelha muito ao uso de legendas do cinema mudo, e Williams ainda emprega close-ups semelhantes em várias ocasiões, focando seus holofotes em indivíduos ou objetos, como a fotografia do pai, muito à maneira da câmera. (DURHAM, 2007, p.124)

É importante destacar que esse movimento de quebra de algumas convenções teatrais não é inaugurado por Williams. O também norte-americano Thornton Wilder, em 1938, com *Nossa Cidade*<sup>57</sup>, por exemplo, tem um personagem como diretor de cena, que já em sua primeira fala avisa ao público que eles irão assistir à peça *Nossa Cidade*, do autor Thornton Wilder, com o diretor tal e, em seguida, ele faz a apresentação da cidade e de alguns personagens que também fazem parte da peça, além de comentar os fatos e fazer o tempo da peça recuar e avançar.

Outros exemplos fora dos Estados Unidos como *Seis Personagens à Procura de um Autor* (1921) de Luigi Pirandello<sup>58</sup> são possíveis de serem encontrados.

O que importa destacar é que *O Zoológico de Vidro* se diferenciava da grande maioria das outras peças ditas como realistas em cartaz na época, justamente por jogar abertamente com a ilusão teatral; seja pelo uso de dispositivos cênicos, seja pela presença de um narrador que também é personagem, dentre outras fatores:

Assim, o teatro realista ou naturalista só admite o monólogo quando é motivado por uma situação excepcional (sonho, sonambulismo, embriaguez, efusão lírica). Nos outros casos, o monólogo revela a artificialidade teatral e as convenções de jogo. (PAVIS, 2007: 247)

As orientações do dramaturgo quanto à música<sup>59</sup> e à iluminação também visavam potencializar a experiência teatral:

Quando olhamos para uma peça de vidro pensamos em duas coisas: como é bela e como é fácil de ser quebrada. Estas duas ideias devem estar entretidas na melodia recorrente, que entra e sai da peça como se fosse levada por um vento que muda. Ela serve como fio de ligação e alusão entre o narrador, em seu ponto separado no tempo e no espaço, e o tema de sua história. (...) Ela é essencialmente a música de Laura, e por isso surge

57 "DIRETOR DE CENA- Esta peça chama-se Nossa Cidade. Foi escrita por Thornton Wilder, produzida e dirigida por ( ou produzida e dirigida por sicrano,) tradução de Elsie Lessa

58 "No drama moderno, os dramaturgos se tornaram mais conscientes do que nunca do potencial dessa tensão entre a ilusão e a realidade, o fato e a ficção, na experiência teatral. Pirandello fez uso dela em Seis Personagens à Procura de um Autor, chegando até mesmo ao ponto de nos mostrar os atores tal como eles são, como indivíduos em sua vida particular, reunindo-se para um ensaio e, posteriormente, os personagens tal como eles foram concebidos pelo autor e, finalmente, esses personagens sendo interpretados por aqueles atores. Brecht insistia que a plateia devia ser ativamente encorajada a não ser iludida por qualquer fingimento de que aquilo que estivesse vendo no palco pudesse ser outra coisa que não mera ficção." (ESSLIN, 1978, p. 101)

59 Interessante destacar que a música original da peça foi composta pelo poeta Paul Bowles, com quem Tennessee tinha uma amizade.

mais nítida quando está centrada nela e na linda fragilidade do vidro, que é sua imagem. (...) A luz sobre Laura deve ser diferente daquela das outras personagens e ter uma claridade pura, absoluta, como a luz usada nos antigos retratos de santas e madonas. Algo parecido com a luz de pinturas religiosas como as de El Greco, em que as figuras são radiantes, numa atmosfera relativamente sombria...” (WILLIAMS, 2014: 28)

A primeira frase a aparecer no recurso das telas é a famosa citação: “Ou sont les neiges”, que foi retirada do poema *Ballade des dames du temps jadis* de Francois Villon, poeta do fim da Idade Média.

O poeta indaga, de modo irônico e nostálgico, sobre o paradeiro de uma série de figuras femininas mitológicas e históricas como Joana D’Arc. O poema usa um certo tom de humor para falar sobre “deixar de existir”.

O verso completo “Mais où sont les neiges d'antan?”, traduzido como “Mas onde estais, neves de outrora?” funciona no poema em questão como um “ubi sunt”, recurso usado nos poemas medievais para fazer menção à morte e a transitoriedade da vida”.

Esse verso pode ser relacionado aos tempos idos em que Amanda era jovem e recebia seus dezessete pretendentes numa tarde de domingo e para acentuar o contraste entre um passado onde havia muitas promessas de felicidade com um presente de abandono. A referência a esse famoso verso provocará naqueles que o conhecem uma automática associação com a cena que a precede.

Outros versos que surgirão nas telas durante a peça são: “THE ACCENT OF A COMING FOOT” e “THE OPENING OF A DOOR”<sup>60</sup>. Ambos foram retirados de *Elysium is as far as to* de Emily Dickinson.

O verso “o som de passos que se aproximam” pode ser relacionado com a expectativa gerada por algo prestes a acontecer. A aproximação do pretendente causa em Laura uma sensação de pânico, pois assim que a porta for aberta, ela terá

---

60

ELYSIUM is as far as to  
The very nearest room,  
If in that room a friend await  
Felicity or doom.

What fortitude the soul contains,  
That it can so endure  
The accent of a coming foot,  
The opening of a door!

que lidar com uma antiga paixão platônica:

Para um segundo junto à vitrola. Depois toma fôlego e sai correndo, atravessando as cortinas como uma corça assustada. (WILLIAMS, 2014: 92)

Acontece também da poesia ser inserida na dramaturgia de modo menos explícito como, por exemplo, quando o verso de e.e. cummings *The Hours Rise Up Putting Off Stars And It Is* é usado na descrição do tempo na cena VI:

Friday evening. It is about Five o'clock of a late spring evening which comes "scattering poems in the sky (WILLIAMS, 2000, p.433)<sup>61</sup>

São diversos os efeitos propostos pelo autor por meio do uso das telas. Como o seu uso como recurso poético, uma vez que elas representam aspectos da memória filtrados pelo olhar de um poeta, ou seja, de Tom. Além de fazer referência a poemas, as legendas ou imagens podem conter antecipações de falas ou de ações, o que gera uma expectativa no público e mantém o interesse no que acontecerá.

Como em "YOU THINK I'M IN LOVE WITH THE CONTINENTAL SHOEMAKERS?" e "NOT JIM!", ou pode, ainda, apresentar imagens que sintetizam ou separam uma curta cena (recordação) de outra. Como o que ocorre respectivamente em "JIM AS HIGH-SCHOOL HERO BEARING A SILVER CUP" e "GLAMOR MAGAZINE COVER".

A segunda imagem citada aparece duas vezes durante a peça, sempre que Amanda telefona para conseguir assinaturas para uma revista feminina. Em ambos os casos, ela funciona como se fosse a legenda de um foto. Sua repetição reforça a ideia do aspecto rotineiro dessa ação.

Esse recurso cênico, às vezes, é utilizado para acentuar um viés irônico como em "THE CRUST OF HUMILITY" e em "A PRETTY TAP". O tom irônico, que também é notado em algumas falas do narrador, busca encontrar um equilíbrio com o tom melodramático de algumas cenas. Além disso, o uso da ironia permite ao narrador certo distanciamento do fato narrado, o que pode ser pensado também como uma forma possível de se lidar com essas dolorosas

61 "São mais ou menos cinco horas de uma tarde de sexta-feira, num final de primavera, que vem "espalhando poemas pelo céu". p.83

recordações.

O uso desse dispositivo cênico tem como objetivo provocar relações entre as imagens e as palavras nas telas com o que acontece em cena. Ele instiga o público a realizar essas associações. Esse trabalho criativo do público se assemelha ao procedimento poético que consiste em transformar a palavra em imagem.

A cena final de *O Zoológico de Vidro*, descrita com uma pantomima por Williams, corresponde de modo exemplar ao que o autor buscava atingir com o teatro plástico. Prescindindo de palavras, os gestos, lentos e graciosos de Amanda consolando Laura, assemelham-se a esculturas, “quase dançantes”, cujas delicadas ações são como frames de película ou como imagens que Tom permite que o público visualize em sua lanterna mágica. Defendendo a necessidade de um “drama escultural”, Williams escreve:

“visualizo isso como uma redução de mobilidade no palco que permita a formação de atitudes esculturais, ou quadros, algo que se pareça com um tipo de dança moderada, com movimentos lapidados para atingir apenas o essencial ou significativo.” (WILLIAMS, 2014, p. 14)

A caixa teatral, portanto, como uma lanterna mágica onde assistimos a exibição das memórias de Tom. Quando Laura sopra as velas, “She blows the candles out”, última ação da peça, apaga-se também a lanterna mágica e a peça termina:

A fala final de Tom é sincronizada com o que está acontecendo dentro de casa. Podemos ver, como se fosse através de um vidro à prova de som, que Amanda está falando algo para reconfortar Laura, que está encolhida no sofá. Agora, que não podemos ouvir o que ela diz, sua tolice desapareceu e ela adquire dignidade e uma trágica beleza. O cabelo de Laura esconde seu rosto, até que, no fim da fala de Amanda, ela levanta a cabeça e sorri para a mãe. Os gestos de Amanda são lentos e graciosos, quase dançantes, enquanto ela reconforta a filha. No final de sua fala, Amanda olha um momento para a fotografia do pai, depois desaparece através das cortinas. No final da fala de Tom, Laura sopra as velas, finalizando a peça. (WILLIAMS, 2014, p. 135.)

A história que originou *O Zoológico de Vidro* já havia sido trabalhada, anteriormente por Williams, no roteiro *The Gentleman Caller* e no conto *Retrato de uma moça em vidro*. O processo de re-escrita de uma mesma história era algo

que Williams fazia de modo recorrente. Várias de suas peças, como *Um Bonde Chamado Desejo* e *A Noite do Iguana*, são oriundos de contos ou de peças de um ato.

A narrativa do conto *Retrato de uma moça em vidro* é muito semelhante à da peça, apesar de ser mais condensada. A principal diferença do conto está no enfoque maior na personagem Laura. Seu isolamento é mais detalhado. Há a descrição do seu quarto, local em que ela passa a maior parte do dia e onde guarda suas esculturas de vidro.

Outro aspecto de Laura que só existe no conto é seu imenso interesse por um livro chamado *Sardento*, personagem homônimo sem uma das mãos, de Gene Stratton Porter, cuja história é relida pela personagem com muita frequência. Na transposição para a peça, quem passa a ter uma deficiência é Laura.

O mergulho de Laura no mundo ficcional de *Sardento* é tamanho que para ela não existe uma clara distinção entre o mundo da fantasia e o da realidade. Essa é uma característica que está presente em muitos personagens de Williams, como em *Blanche*, por exemplo:

O personagem *Sardento*, um jovem órfão maneta (...), era alguém que ela vez por outra convidava para uma visita cordial ao seu quarto, exatamente como fazia comigo. Quando eu entrava e dava com esse livro aberto em seu colo, ela me recebia com comentários circunspectos, dizendo que *Sardento* estava tendo problemas com o capataz da madeira (...), Laura franzia as sobrancelhas com pesar genuíno, talvez esquecida de que ele se sairia bem de todas elas... (WILLIAMS, p.157-158, 2006)

Tanto na peça quanto no conto, o narrador é perseguido pela culpa que carrega pelo abandono da família. Assim como na peça, no parágrafo final do conto a imagem de Laura ressurgiu do passado em um reflexo em vidro:

Num movimento suave, porém, irresistível, uma porta se abre. Ouço a velha e surrada música deixada por meu incógnito pai no lugar que ele abandonou tão deslealmente quanto eu. Entrevejo o tênue e melancólico esplendor do vidro, centenas de pequenas peças transparentes em cores extremamente delicadas. Então prendo o fôlego, pois se o rosto de minha irmã aparecer entre elas... A noite é dela!(WILLIAMS, 2006: 164)

A entrada e a saída do apartamento dos Wingfields são feitas por meio da



“fire-escape”<sup>62</sup> e Williams usa essa palavra para, poeticamente, pensar a realidade das pessoas e esse tipo de moradia.

Ao mesmo tempo em que critica a precariedade das moradias populares, o uso poético de “fire-escape”, local por onde se escapa em caso de incêndios, está relacionado ao desejo de Tom de escapar dos conflitos familiares. Escapar e escapismos são noções que permeiam a peça e, principalmente, a vontade do narrador de sair da realidade opressiva em que vive:

fire-escape, a structure whose name is a touch of accidental poetic truth, for all of these huge buildings are always burning with the slow and implacable fires of human desperation. (WILLIAMS, 2000, P.399)<sup>63</sup>

A descrição do apartamento também enfatiza a perda da individualidade desse tipo de construção que se assemelha a “um desses imensos conglomerados urbanos que são como colmeias, compostos por pequenas unidades que crescem como verrugas nos bairros de classe média baixa...” (WILLIAMS, 2014, p.29)

O narrador, no solilóquio de abertura, volta aos anos de 1930 e contextualiza essa época ao citar eventos históricos como a Guerra Civil na Espanha e o crescimento do fascismo na Europa, enquanto os EUA mantinham-se distantes desses conflitos.

A classe média norte-americana não demonstrava interesse ou que estivesse informada das turbulências que afetavam a Europa: “the huge middle class of America was matriculating in a school for the blind.” (WILLIAMS, 2000: 400).<sup>64</sup> O que revela certa alienação e uma busca por escapismos como as idas aos dance halls e ao cinema.

Outras formas de escapismo são apresentadas durante a peça, como, por exemplo, a revista feminina *The Home-maker's Companion*, cujas assinaturas Amanda vende para complementar a sua renda:

A Companheira do Lar, uma dessas publicações que mostram

62 A imagem das escadas de emergência (fire-escape) como local de escape também aparece na peça de um ato *Verão no Lago* de 1930. Portanto, é uma imagem poética que já estava sendo trabalhada antes de *O Zoológico de Vidro*:

“É o que eu mais odeio- escadas de emergência! Será que eles acham que as pessoas que moram em apartamentos só precisam escapar de incêndios?” (WILLIAMS, 2011: 136)

63 “escada de incêndio, uma estrutura cujo nome comporta um toque acidental de verdade poética, já que estes grandes prédios estão sempre se incendiando com o fogo lento e implacável do desespero humano”. (p.29)

64 “a imensa classe média americana se matriculou numa escola de cegos.” p. 31

uma série de idealizações femininas, como seios delicados em forma de taça, cinturas miraculosamente finas, coxas firmes e macias, olhos esfumados e misteriosos, dedos que acariciam e envolvem como música, e corpos poderosos como esculturas etruscas. (WILLIAMS, 2014: 48-49)

Portanto, esquecer a realidade atual era uma busca não apenas daqueles personagens, trata-se de um recorte de um núcleo familiar que representa, em uma pequena escala, uma realidade que abarcava grande parcela da sociedade americana da época.

O dramaturgo Arthur Miller, contemporâneo de Williams, declarou que essa peça se diferenciava do que era apresentado na Broadway até então por causa de sua ênfase no trabalho poético com a linguagem:

Menagerie appeared to have no structure or at best the structure of a lyric, if that is not overpowering contradiction. Chekhov's plays as real dramas because in them "nothing happened." Of course it was all a question of emphasis; the Broadway play emphasized plot, while Williams had pushed language and character to the front of the stage as never before, in America anyway. (MILLER, 2009: 10) <sup>65</sup>

O início de *O Zoológico de Vidro* revela um posicionamento mais diretamente político, traço remanescente dos textos iniciais de Williams, escritos nos anos 1930, como *American blues*, trilogia com a qual em 1939 ele ganha um prêmio do Group Theatre.

Outra peça característica desse período é *Não sobre rouxinóis* (1938) <sup>66</sup>, baseada em fatos reais, conta a história de presidiários que entraram em greve de fome para denunciar descasos e torturas a que eram submetidos na Pensilvânia.

Era bastante comum nessa época que as dramaturgias abordassem os temas da greve e das precárias condições dos trabalhadores. Segundo artigo da professora Maria Sílvia Betti: "o teatro norte-americano buscou investigar as contradições dos processos sociais da época." <sup>67</sup>

<sup>65</sup> *O Zoológico de Vidro* parecia não ter estrutura ou, na melhor das hipóteses, a estrutura de um poema lírico, se isso não é uma contradição avassaladora. As peças de Chekhov são dramas reais porque nelas "nada acontece". É claro que isso tudo é uma questão de ênfase; as peças da Broadway enfatizavam o enredo, enquanto Williams empurrou a linguagem e o personagem para a frente do palco como nunca antes foi feito na América. (MILLER, p. 10, 2009)

<sup>66</sup> "Williams escreveu *Not about nightingales* com base em um fato ocorrido em uma prisão na Pensilvânia, na qual presos fazendo greve de fome foram levados para uma cela em que o sistema de aquecimento foi ligado muito além do necessário, o que causou a morte de quatro deles." (FLORES, 2013, p.261)

<sup>67</sup> "Se os anos 1920 haviam se caracterizado pelos grandes musicais, a década de 1930, marcada pela ascensão do fascismo, se caracterizaria,

Vejamos agora um momento crucial da peça, mais perto do seu final, em que Jim consegue que Laura dance com ele. Em seguida, algumas hipóteses de leitura desse trecho:

(They suddenly bump into the table. Jim stops)

JIM: What did we hit on?

LAURA: Table.

JIM: Did something fall of it? I think-

LAURA: Yes.

JIM: I hope it wasn't the little glass horse with the horn!

LAURA: Yes.

JIM: Aw, aw, aw. Is it broken?

LAURA: Now it is just like all the other horses.

JIM: It's lost its-

LAURA: Horn! It doesn't matter. Maybe it's a blessing in disguise.

JIM: You'll never forgive me. I bet that that was your favorite piece of glass.

LAURA: I don't have favorites much. It's no tragedy. Freckles. Glass breaks so easily. No matter how careful you are. The traffic jars, the shelves and things fall off them.

JIM: Still I'm awfully sorry that I was the cause.

LAURA: (Smiling) I'll just imagine he had an operation. The horn was removed to make him feel less- freakish! (They both laugh) Now he will feel more at home with the other horses, the ones that don't have horns... (p.457) <sup>68</sup>

---

no teatro norte-americano, pelo surgimento de grupos teatrais voltados a uma atuação politizada e crítica em relação ao pensamento da classe dominante e ao capitalismo. A necessidade de pensar sobre as questões sociais e políticas impunha a esses grupos a responsabilidade de representá-las artisticamente, e isso levou muitos deles a produzirem significativas inovações dramáticas e cênicas. No âmbito da dramaturgia, a grande revelação desse período é Clifford Odets (1906-1963), ator que se tornou dramaturgo dentro do *Group Theater* e que inspirou a maior parte da dramaturgia norte-americana de esquerda desse momento e da década seguinte. "A Vida Impressa em Dólar" (*"Awake and Sing"*), escrita por Odets em 1935, viria a ser a primeira peça montada profissionalmente pelo Teatro Oficina de São Paulo em 1961.

Outros nomes importantes surgidos paralelamente na dramaturgia foram os de Paul Green (1894-1981), Irwin Shaw (1913-1984) e William Saroyan (1908-1981), autores que introduziriam transformações destinadas a equipar o teatro norte-americano para a representação artística do conjunto de forças sociais e históricas inerente ao contexto norte-americano. Essas transformações foram progressivamente contribuindo para diferenciar esse setor do teatro norte-americano não apenas do teatro europeu, mas também do teatro que caracterizava a Broadway."

<https://revistacult.uol.com.br/home/breve-panorama-da-prosa-teatral/>

68 "De repente eles batem na mesa e o unicórnio cai no chão. Jim para de dançar.

JIM: No que batemos?

LAURA: Na mesa.

JIM: Caiu alguma coisa? Acho que-

LAURA: Foi.

JIM: Tomara que não tenha sido o cavalinho de vidro com o chifre!

LAURA: Foi. (Ela se curva para apanhá-lo.)

JIM: Ah, não. Quebrou?

LAURA: Agora ele ficou igual a todos os outros cavalos.

JIM: Perdeu o-

LAURA: Chifre! Não tem importância. Talvez seja uma benção disfarçada.

JIM: Você nunca vai me perdoar. Aposto que era o seu favorito.

LAURA: Eu não tenho favoritos. Não é nenhuma tragédia, Sardento. É tão fácil o vidro se quebrar. Mesmo tomando muito cuidado. O tráfego sacode as prateleiras e as coisas caem.

JIM: Mesmo assim eu me sinto muito mal por ter causado isso.

LAURA: (sorrindo) Vou imaginar que ele foi operado. O chifre foi removido para que ele se sentisse menos- esquisito! (Os dois riem) Agora ele vai ficar mais à vontade com os outros cavalos, que não têm chifres..." (WILLIAMS, 2014, 123-124)

É bastante significativo o fato de o unicórnio ser o animal de vidro preferido de Laura. Há uma forte identificação dessa personagem com esse ser mitológico. O unicórnio é associado com a pureza e a virgindade. Segundo a lenda, as virgens teriam mais facilidade de tocá-lo. Tanto Laura quanto o unicórnio são diferentes de um padrão considerado normal.

É a quebra do chifre do unicórnio que o torna igual aos outros cavalos. Interessante destacar que esse rompimento é causado, acidentalmente, por Jim. Esse momento da peça é crucial para Laura, pois é o seu primeiro encontro amoroso e novas sensações estão aflorando dentro dela. Como se a paixão pudesse trazê-la da fantasia para a realidade e, assim como o unicórnio sem os chifres, ela se tornaria uma moça igual as outras.

Por mais que se tente resistir à tentação biográfica nestes ensaios, a informação de que a irmã de Tennessee Williams foi uma das primeiras pacientes a passar por uma cirurgia de lobotomia nos Estados Unidos <sup>69</sup> faz com que se levante a hipótese de que esse trecho seja uma forma simbólica de o autor tratar desse drama, partindo de uma dimensão familiar, mas que reverbera em uma questão ainda maior, que é o modo como se dá o alheamento social das pessoas com transtornos mentais. A questão da lobotomia será retomada, de modo mais explícito, na peça *De repente, no último verão*, também de autoria de Williams.

---

69 "Nos Estados Unidos, o professor de neurologia Walter Freeman se lançou na prática da lobotomia e promoção com um fervor inigualável. Um ano depois de ter lido a publicação de Moniz, ele e um assistente realizaram 20 lobotomias. Eles escreveram: "Em todos os nossos pacientes havia um denominador comum de preocupação, apreensão, ansiedade, insônia e tensão nervosa, e em todos eles esses sintomas particulares foram aliviados em maior ou menor grau." Eles também alegaram que desorientação, confusão, fobias, alucinações e delírios tinham sido aliviados ou apagados inteiramente em alguns pacientes. Mas eles também perceberam que: "Todo paciente provavelmente perde algo com esta operação, alguma espontaneidade, algum brilho, algum traço da personalidade." Em 1942 eles publicaram um livro influente promovendo a prática. Nos Estados Unidos, o número de lobotomias realizadas por ano passou de 100 em 1946 para 5.000 em 1949". Tradução livre. Disponível em <http://www.pbs.org/wgbh/aso/databank/entries/dh35lo.html> Acessado em: 28/03/2020.

### 3.2 Memória e (é) Poesia

A poem should not mean  
But be.

Archibald MacLeish

#### My Grandmother's Love Letters

There are no stars tonight  
But those of memory.  
Yet how much room for memory there is  
In the loose girdle of soft rain.

There is even room enough  
For the letters of my mother's mother,  
Elizabeth,  
That have been pressed so long  
Into a corner of the roof  
That they are brown and soft,  
And liable to melt as snow.

Over the greatness of such space  
Steps must be gentle.  
It is all hung by an invisible white hair.  
It trembles as birch limbs webbing the air.

And I ask myself:

"Are your fingers long enough to play  
Old keys that are but echoes:  
Is the silence strong enough  
To carry back the music to its source  
And back to you again  
As though to her?"

Yet I would lead my grandmother by the hand  
Through much of what she would not understand;  
And so I stumble. And the rain continues on the roof  
With such a sound of gently pitying laughter.

Tendo como ponto de partida a fala de Tom, no monólogo de despedida de *O Zoológico de Vidro*, em que ele afirma que “O tempo é a maior distância entre dois lugares” (WILLIAMS, 2014, p.135), a questão que se apresenta é como o uso poético da memória pode ser a ponte que una esses dois pontos distantes.

No poema *My grandmother's love letters*, Crane cria um cenário de uma dia chuvoso no sótão de uma casa, onde ele encontra as cartas que o título menciona. Impossibilitado por causa da chuva de avistar as estrelas, o poeta precisa recriá-las em suas lembranças:

There are no stars tonight  
But those of memory.

Esse é um primeiro aspecto da memória a ser destacado. Rememorar é trazer de volta algo que não está mais presente. É uma tentativa de substituir uma ausência por uma recordação. Uma substituição do real pelo imaginário (ou o remanescente do real). Já aqui se estabelece um ponto em comum entre o recurso poético da metáfora e o recurso mnemônico; uma vez que em ambos essa ausência de sentido ou do vivido é substituída por algo que possui alguma semelhança ou, no caso da lembrança, uma aproximação com o que aconteceu.

A principal relação entre o poema de Crane e a peça de Williams é quanto ao modo de aproximação com as memórias. Em ambas as obras, tem-se a certeza de que se está lidando com algo bastante delicado.

Além disso, as cartas, tradicionalmente, têm como característica a sua efemeridade. Elas também possuem, desde o início, um “passado”, ou seja, como existe um intervalo de tempo entre o envio e o recebimento da carta, ela chega ao destinatário desatualizada, literalmente datada, ou seja, a carta já carrega um passado mesmo antes de ser lida. E o seu amarelado é a prova física da passagem do tempo nelas.<sup>70</sup>

A fragilidade das cartas de amor da avó e os objetos de vidro de Laura nos lembram da natureza sensível das memórias:

Over the greatness of such space  
Steps must be gentle.  
It is all hung by an invisible white hair.  
It trembles as birch limbs webbing the air.

70 "STANLEY: What's them underneath? (He indicates another sheaf of paper.)

BLANCHE: These are love-letters, yellowing with antiquity, all from one boy."

Quando Tom diz que “Esta é uma peça de memórias, sendo assim, ela é pouco iluminada, sentimental e não realista. Na memória tudo acontece como música.” (WILLIAMS, 2014, p.32), ele está se referindo ao aspecto onírico presente nas lembranças. Assim como os sonhos, as lembranças habitam um campo com nebulosidade.

O passado é transformado em lembrança ao entrar em contato com uma subjetividade e com isso, inevitavelmente, torna-se parte do indivíduo. Quando Williams afirma que na memória tudo acontece como música é porque ela perpassa uma subjetividade. Deixa de ser um mero acontecimento e passa a ser uma vivência, por isso a memória é tão intensamente despertada quando reconhecemos um perfume, uma música ou um cheiro que estavam associados a uma memória. A memória se amalgama aos sentidos, formando uma experiência.

Foi esse tipo de memória, denominada por Proust como memória involuntária, que arrebatou o personagem Marcel ao comer da madeleine no romance *Em busca do tempo perdido*.

Nesses momentos, a memória torna possível a aproximação entre tempos tão distantes e, com isso, surge a sensação de tempo recuperado:

É nesse ponto que intervém a Memória, outro tema básico da obra de Proust. Não a memória comum, produto de nossa inteligência, e que a um mínimo esforço nos restitui fatos já passados. Pois esta memória, que depende de nossa vontade, é como um simples arquivo: fornece apenas fatos, datas, números e nomes. Mas não as sensações que experimentamos outrora e que não habitam a nossa consciência. Tais sensações jazem mais fundo e só são despertadas pelo que Proust denominou memória involuntária – é a que não depende do nosso esforço consciente de recordar, que está adormecida em nós e que um fato qualquer pode fazer subir à consciência. (PY, 2016, p.13)

Na estrofe abaixo, o poeta se questiona sobre a sua capacidade de lidar com o aspecto intangível da memória. Isso ocorre porque, nas cartas, por exemplo, coexistem características imanentes e transcendentais.

“Are your fingers long enough to play  
Old keys that are but echoes:  
Is the silence strong enough  
To carry back the music to its source  
And back to you again

As though to her?"

As cartas também guardam os registros de uma memória. Mesmo nesse primeiro momento de escrita da carta já se perdeu algo do vivido, pela inviabilidade de registrar e conservar todo o passado. Maior ainda será o distanciamento com essa memória quando o poeta tenta recuperá-la para o presente.

Essa dificuldade não impede, no entanto, que se estabeleça um tipo de contato. O poeta compreende que há sempre algo que não pode ser totalmente recuperado. É um trabalho no presente com os resquícios e ecos de um passado. E, de modo mais amplo, o poeta se indaga se a produção poética conseguiria recuperar o passado:

The query is of course unanswerable, but it provides the impetus to a poetry that evokes great love, intense sensuality, and a concern for how a poem can create a bridge between the past and the present, between a real already lived live and the poetic evocation of certain heightened moments in that life. (BROWNE, 2004, p. 313) <sup>71</sup>

O que essa parte da pesquisa visa destacar é que existe uma semelhança entre o processo criativo e o processo mnemônico. A peça *O Zoológico de Vidro* evidencia o processo de ficcionalização existente no ato de recordar e que, frente à impossibilidade racional de recuperar toda a memória, pode o pensamento poético preencher essa lacuna e ajudar a compreendê-la melhor:

One achieves, then, no willful access to any "authentic" past through memory, but rather creates, under the exigencies of the present, the version of the past that one needs to remember. Memory, therefore, always functions in this way as a mode of poetic thought, and, as Harold Bloom has observed, **"poetic thought" is always a mode of memory.** (EDELMAN, 1987, p.44) <sup>72</sup>

71 A questão é, naturalmente, irrespondível, mas fornece o impulso a uma poesia que evoca grande amor, sensualidade intensa, e uma preocupação de como um poema pode criar uma ponte entre o passado e o presente, entre um real já vivido e a evocação poética de certos momentos intensificados nessa vida. (BROWNE, 2004, p. 313)

72 "Não se alcança, então, acesso deliberado a nenhum passado autêntico através da memória, mas sim se cria, sob as exigências do presente, a versão do passado que se precisa lembrar. A memória, portanto, sempre funciona dessa forma como um modo de pensamento poético, e, como Harold Bloom observou, "o pensamento poético é sempre um modo de memória".(EDELMAN, 1987, p.44)



### 3.3. De como Tom resgatou uma lembrança por meio de uma imagem poética.

O modo como a peça *O Zoológico de Vidro* está estruturada nos ajuda a pensar sobre o funcionamento da memória. Tom transita entre o presente de sua narração e o passado de suas recordações. Numa mesma cena, coexistem dois tempos distintos que se amalgamam formando um tempo único, que é o presente de quem assiste ao espetáculo (a duração do mesmo).

Deleuze em *Bergsonismo*, sua leitura sobre Bergson, tem um capítulo intitulado *A memória como a coexistência virtual*. O modo como Bergson compreendia o passado e a sua Teoria da Memória, relidos por Deleuze nesse capítulo, nos servirão neste momento para entendermos a relação entre memória e poesia e, por fim, destacarmos como a poesia pode ter um importante papel na recuperação da memória.

É comum que pensemos a relação do passado com o presente de modo sequencial. No entanto, para Bergson, é ilusório acreditar que passamos gradualmente (e não por meio de um salto) do passado para o presente ou que o primeiro antecede o segundo. Para o filósofo francês o passado **é**, continua existindo. Por sua vez, o presente por ser uma sucessão de instantes, **foi**, é o que passa:

O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. É nesse sentido que há um passado puro, uma espécie de “passado em geral”: o passado não segue o presente, mas, ao contrário, é suposto por este como a condição pura sem a qual este não passaria. Em outros termos, cada presente remete a si mesmo como passado. (DELEUZE, 1999, p. 45-46)

Pode acontecer do passado não estar ativo no presente porque ele não foi considerado útil. Isso não significa que tenha deixado de existir, apenas que ele não foi recuperado pela consciência.

Em oposição ao tempo mecânico/ científico que consiste em uma série de instantes idênticos e descontínuos, os quais podem ser mensurados pelo relógio,

existe o tempo da consciência ou psicológico, que é o tempo vivenciado pelo indivíduo.

Para Bergson, a duração é simultaneamente conservação e acumulação do passado no presente, no sentido de que, o instante seguinte possui o instante atual e a lembrança do instante anterior. Como a existência de um não significa o fim do outro, eles se contraem ou se condensam. Coexistem, portanto, dois tipos de memória, a da recordação e a da contração:

Há, portanto, duas memórias, ou dois aspectos da memória, indissolivelmente ligados, a memória-lembrança e a memória-contração. (Se perguntarmos, finalmente, pela razão dessa dualidade na duração, nós a encontraremos sem dúvida em um movimento que estudaremos mais tarde, um movimento pelo qual o “presente” que dura se divide a cada “instante” em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado, a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro. (DELEUZE, 1999, p.46)

O tempo da consciência se aproxima bastante do tempo da experiência teatral, pois apesar de se realizar no presente, sua fruição se mantém e depende das ações anteriormente encenadas. No teatro, são as ações que provocam a percepção da narrativa pelo público. É necessário que o público realize esse exercício da memória para acompanhar o enredo da peça. A todo momento, é realizado um trabalho de concatenar o que já aconteceu com o que está sendo dito ou feito.

A presença do passado no presente é representada por Bergson pela famosa imagem do cone. Essa simbolização tem o seu vértice no momento presente e sua abertura vai se expandindo, conforme ocorre a inclusão de todo o nosso passado.

Bergson nos ensina que registramos todas as nossas percepções, ou seja, carregamos conosco todo o nosso passado. No entanto, não acessamos a todas essas lembranças. Tendemos a utilizar com mais frequência a memória do corpo, ou seja, uma memória mais utilitária, relacionada às necessidades mais habituais como, por exemplo, dirigir um carro ou digitar um texto. Sem essa memória, teríamos que reaprender todas as vezes que tivéssemos que realizar essas atividades rotineiras.

Contudo, temos um imenso acervo de lembranças que deixam de ser atualizadas pelo nosso cérebro. São as memórias espirituais. O acesso a elas, o modo de transformá-las de virtual em atual ocorre de modo diferente do acesso às

memórias do corpo.

Tanto uma memória quanto a outra possuem sua importância. O que Bergson defende é que podemos aproveitar o tempo que poupamos com a automação das ações mecânicas para acessarmos a memória do espírito.

Para ter acesso à memória espiritual é preciso entrar em contato com um modo de fruição do tempo distinto do habitual. Por isso que, por exemplo, a experiência de leitura de um poema nos solicita outra forma de lidar com o tempo. O pensamento utilitário e imediatista nos impede de acessar as memórias espirituais. Entretanto, existem diversos modos de acessá-las e a poesia pode ser um deles.

Nota-se, então, a importância do devaneio, do sonhar acordado, do uso, como o defendido por Hart Crane, de outra lógica, por ele chamada de “lógica da metáfora”. Crane em *The Marriage of Faustus and Helen* aponta que a mente humana é capaz de coisas mais ambiciosas e não deve se contentar com a primeira camada de realidade dada pelo cotidiano, pois é capaz de percepções mais enriquecedoras com o uso da imaginação.

Aqui o pensamento de Bergson dialoga com o procedimento poético que Crane realizou na escrita do poema acima referido, ou seja, a coexistência temporal do passado com o presente, Helena passeando em um bonde.

Pode, então, a poesia ser um modo de entrada nas memórias espirituais recalçadas. Por mais que o acesso a essas memórias não vise, diretamente, a resultados práticos ou imediatos, o contato com elas pode resultar em mudanças positivas no comportamento do indivíduo, pois por meio da abstração e do devaneio podem surgir novos e melhores meios de agir no mundo.

Esse movimento interno também é essencial para o surgimento de novas ideias. Quando o ser humano consegue deixar um pouco de lado um modo de existência automático, conseqüentemente, ele aumenta a sua autonomia, o que permite que ele aja no mundo. Essa “atenção à vida” é o que possibilita que tomemos decisões melhores. Bergson usa a expressão “agir no mundo” como uma consequência positiva do exercício da abstração.

A consequência positiva é um resultado que pode aparecer ao final da abstração. O que mais importa é o processo e não o resultado final (o viés utilitário) que se alcançará ao se acessar essas lembranças.

De qualquer maneira, vê-se a revolução bergsoniana: não vamos do presente ao passado, da percepção à lembrança, mas do passado ao presente, da lembrança à percepção. (DELEUZE, 1999, p. 49)

Conforme a citação acima, as recordações se movem do passado para o presente e afetam nossas percepções de mundo.

No monólogo final de Tom, ao passar em frente à vitrine de uma loja de perfumes, seu olhar se atenta às garrafas de um colorido delicado que parecem pedaços de um arco-íris despedaçado. Nesse mesmo instante, a imagem de sua querida irmã lhe surge na mente.

O que possibilita que Tom perceba nas pequenas garrafas transparentes de vidro a imagem-lembrança de sua irmã é a existência nele de um acervo de lembranças espirituais sobre Laura com seus pequenos animais de vidro. Outro sujeito desprovido dessas recordações faria outras associações ou veria apenas vidros de perfume.

Esse trecho da fala final de Williams mostra que a presença da irmã se concretiza por meio da lembrança: “E então, de repente, minha irmã põe a mão sobre o meu ombro. Eu me viro e olho nos olhos dela.” (WILLIAMS, p. 136)<sup>73</sup>

A lembrança se torna imagem, isso ocorre literalmente nessa cena. A lembrança de Laura se “encarna”. De forma alguma, isso significa dizer que a irmã de fato tenha surgido como um espectro, mas sim como uma existência psicológica. É nesse momento do texto, que acontece “o salto” que Bergson menciona, é nesse instante-presente que Tom se instala de súbito no passado.

O pedaço de vidro colorido ajuda a evocar a lembrança, mas o que permite atualizá-la, ou seja, transformar uma lembrança pura em uma imagem lembrança é o trabalho poético realizado por Tom. Não há dúvidas de que exista culpa nesse olhar de Tom ao seu passado, mas existe ao mesmo tempo uma transformação de uma recordação em uma imagem poética e com isso o resgate de uma lembrança.

Eu poderia ter parado, mas alguma coisa me perseguia. Alguma coisa que vinha sem que eu percebesse e me pegava de surpresa. Às vezes um trecho familiar de música. Às vezes apenas um objeto de vidro transparente. (WILLIAMS, p.136)<sup>74</sup>

<sup>73</sup> “Then all at once my sister touches my shoulder. I turn around and look into her eyes...” (p. 465)

<sup>74</sup> “I would have stopped, but I was pursued by something. It always came upon me unawares, taking me altogether by surprise. Perhaps it was a familiar bit of music. Perhaps it was only a piece of transparent glass-” (WILLIAMS, p. 465)

### 3.4. The Glass Menagerie / The Wine Menagerie

Trecho de *The Wine Menagerie*:

Invariably when wine redeems the sight,  
Narrowing the mustard scansions of the eyes,  
A leopard ranging always in the brow  
Asserts a vision in the slumbering gaze.

The glozening decanters that reflect the street  
Wear me in crescents on their bellies. Slow  
Applause flows into liquid cynosures:  
- I am conscripted to their shadows' glow.

Against the imitation onyx wainscoting  
(Painted emulsion of snow, eggs, yarn, coal, manure)  
Regard the forceps of the smile that takes her.  
Percussive sweat is spreading to his hair. Mallets,  
Her eyes, unmake an instant the world...

“Alguma coisa que vinha sem que eu percebesse e me pegava de surpresa. Às vezes um trecho familiar de música. Às vezes apenas um objeto de vidro transparente. Às vezes eu venho andando por uma rua à noite, numa cidade estranha, antes de encontrar meus colegas. Passo diante da vitrine iluminada de uma loja de perfumes. A vitrine está cheia de objetos de vidro colorido, pequenas garrafas transparentes de cores delicadas, como pedaços de um arco-íris estilizado. E então, de repente, minha irmã põe a mão sobre o meu ombro. Eu me viro e olho nos olhos dela.” (WILLIAMS, p.136)

Além da semelhança existente entre os títulos *The Glass Menagerie*/ *The Wine Menagerie*, o poema de Crane possibilita outras relações com essa peça de Williams.

Sobre a palavra “Menagerie”, seu significado é oriundo da palavra francesa “ménage”, traduzida com uma coleção de animais selvagens:

One might consider a zoo, a place where animals are trapped, or at least confined, and in many ways, exposed. It is a place where primal nature is made public.” (BLOOM, 2007, p.27)<sup>75</sup>

A ideia de Menagerie/ Zoológico como local onde a natureza mais primitiva

<sup>75</sup> Pode-se considerar um zoológico, um lugar onde os animais estão presos, ou pelo menos confinados, e de muitas maneiras, expostos. É um lugar onde a natureza primitiva é tornada pública.” (BLOOM, 2007, p.27)

é apresentada ao público serve tanto para o modo como o poeta descreve as características animais das pessoas que frequentam o bar, quanto para os animais de vidro de Laura. O confinamento desses animais em espaços restritos como jaulas se assemelha à percepção que Tom possui de seu ambiente familiar e de trabalho.

O personagem busca se libertar de ambas as prisões, ou seja, do confinamento em família, da obrigação de sustentá-los e do trabalho enfadonho que ocupa.

A imagem da armadilha, Williams usa muito a palavra “trap”<sup>76</sup> em suas peças, nos ajuda a entender a urgência desse personagem em escapar da realidade que vive, de não se deixar cair nessa armadilha de uma vida padronizada e que o distanciaria dos seus sonhos de ser poeta. Enquanto isso não é possível, ele busca formas de escapismos como a bebida e o cinema.

As primeiras estrofes de *The Wine Menagerie* localizam o poeta em um bar, durante o inverno, provavelmente pelo contexto histórico, a cena acontece em um “speakeasy-type establishment”.<sup>77</sup> Ele observa garrafas e decantadores de vinho, cujos vidros refletem o seu olhar e a imagem das pessoas que estão próximas. A introdução desse poema guarda uma relação com o trecho da peça, citado acima, no qual Tom tem uma visão da irmã, refletida no vidro das garrafas de perfumes:

Tom looks not at bottles on display in a bar, but at delicately colored vials in the window of a perfume shop. The vials too present an informal, unpatterned reality, “like bits of a shattered rainbow”. They reflect, far beyond the drab winter of the city, the past of Tom’s family life, “conscript[ing] him (to use Crane’s word) to the shadowy glow of the menagerie. (DEBUSSCHER, 2005, p.84)<sup>78</sup>

O poeta se encontra embriagado, o que altera a sua percepção das pessoas e de si mesmo. Para Crane, os poderes visionários do poeta seriam despertados por

76 Deduzo que o recorrente uso da palavra “trap” nos textos de Williams está relacionada à expressão “caught like a rat in a trap”, que segundo Horton, um dos biógrafos de Crane, era constantemente utilizada por Crane.

77 Segundo o dicionário de Cambridge: speakeasy era um estabelecimento onde álcool era vendido e consumido de modo ilegal nos EUA nos anos 1920 e 1930. Segundo Burnside “this poem would have been composed under Prohibition, and knowing that, under the Volstead Act, wine could be sold for home consumption if used “for sacramental purposes”. (BURNSIDE, p. 2122) Os versos “An urchin who has left the snow/ Nudges a cannister across the bar” sobre uma criança que vai ao bar buscar cerveja em um pote (provavelmente para os pais).

78 “Tom não olha para garrafas dispostas em um bar, mas para frascos delicadamente coloridos na vitrine de uma perfumaria. Os frascos também apresentam uma realidade disforme e sem padrão, “como pedaços de um arco-íris despedaçado”. Eles refletem, muito além do inverno monótono da cidade, o passado da vida familiar de Tom, convocando ele (para usar a palavra de Crane) para o brilho sombrio do zoológico de vidro.” (DEBUSSCHER, 2005, p.84)

meio do consumo de bebidas alcoólicas:

The consumption of much wine has thus suddenly clarified the poet's vision and greatly increased his interpretive and creative powers. (LEWIS, p.195, 1967)<sup>79</sup>

O vinho “redeems the sight”, ou seja, não apenas melhora a habilidade de ver, mas no sentido religioso de remissão, do latim, “redimere”, literalmente, recupera a visão e a torna livre. A bebida libera no poeta a habilidade de ver. É a alteração causada pela bebida que permite ao poeta apurar, (“distill this competence”) o seu olhar para a realidade, o que possibilita a experiência visionária:

New thresholds, new anatomies! Wine talons  
Build freedom up about me and distill  
This competence- to travel in a tear  
Sparkling alone, within another's will.

O resultado dessa experiência visionária é a percepção dessas pessoas para além das aparências, o que pode gerar uma maior empatia em relação ao outro. Isso transforma o que é visto pelo poeta e possibilita ver “através” das aparências bestiais alguma forma de beleza:

The poet is seized with compassion for these soiled or bellicose characters because he has begun to see through them; and doing so, he transfigures them in the very force of his visionary gaze. He is thus able to detect, behind the animal faces in the menagerie-bar and behind the bestial conduct (we recall the “ape's face” in “Recitative”) some promise of moral and spiritual beauty: “Between black tusks the roses shine!(LEWIS, 1967, p. 196)<sup>80</sup>

A bebida, assim como a poesia, por alterar a percepção humana da realidade, mesmo que de modo temporário, como é o caso da bebida, possibilita ver a beleza do mundo e das pessoas. É a imaginação poética que nos permite ver

79 O consumo de muito vinho, de repente, iluminou a visão do poeta e aumentou consideravelmente seus poderes interpretativos e criativos.

80 “O poeta é tomado por um sentimento de empatia por esses personagens sujos ou belicosos porque ele começou a ver através deles; e fazendo isso, ele os transfigura na própria força de seu olhar visionário. Ele é assim capaz de detectar, atrás dos rostos dos animais no “bar-zoológico” e por trás da conduta bestial (lembramos do “rosto do macaco” em “Recitative”) alguma promessa de beleza moral e espiritual: “Between black tusks the roses shine!” (LEWIS, 1967, p. 196)

além das aparências e alcançar a essência das coisas. O olhar visionário do poeta consiste em sua capacidade de encontrar beleza mesmo no que é bestial ou comum.



## 4. Uma leitura de Um Bonde Chamado Desejo

### 4.1-DESEJO

And so it was I entered the broken world  
To trace the visionary company of love, its voice  
An instant in the wind (I know not whither hurled)  
But not for long to hold each desperate choice.

*The Broken Tower* de Hart Crane.

Disseram a Blanche que ela teria que tomar um bonde chamado Desejo, depois trocar para o bonde Cemitérios e caminhar alguns quarteirões para, finalmente, chegar a Rua dos Campos Elísios.

Há todo um caminho a ser percorrido para alcançar o paraíso que inclui, necessariamente, algum tipo de morte e tem como meio de transporte o desejo.

Pensar o desejo, a partir da peça de Williams, como um impulso que move as pessoas e que engendra uma força criativa é um dos objetivos centrais deste ensaio.

*Um Bonde Chamado Desejo* começa com a chegada de Blanche a Nova Orleans, vinda da fazenda Belle Reve, uma espécie de mundo em ruínas, algo próximo ao “the broken world” de Crane, citado na epígrafe. Blanche irá passar um tempo com a irmã, Stella, que vive num bairro decadente, mas que ainda possui algum charme remanescente de um passado próspero.

Na mitologia grega, os Campos Elísios é o local para onde os virtuosos vão descansar depois de mortos. Como se fosse um paraíso, os Campos Elísios se opõem ao Tártaro, onde há sofrimento.

O cenário, como é característico nas peças de Williams, mais do que meras especificações técnicas para o diretor e os atores, é um texto poético que possibilita uma imersão nas primeiras sensações e sentimentos dessa peça. Esse texto ambienta o leitor no mundo onde habitam esses personagens e incita a um exercício de imaginação parecido com o que ocorre com a leitura que o público faz do cenário, da iluminação e da música antes mesmo do início de um espetáculo.

Como exemplo do que foi mencionado anteriormente, temos a descrição dos

cheiros na peça, que são elementos que tentam alcançar aspectos intangíveis responsáveis por seu clima:

You can almost feel the warm breath of the brown river beyond the river warehouses with their faint redolences of bananas and coffee. (WILLIAMS, 2000, p. 469) <sup>81</sup>

A epígrafe de *Um Bonde Chamado Desejo* é a quinta estrofe de *The Broken Tower*, que é considerado como o grande último poema de Crane, datado de 25 de março de 1932, e publicado somente após o suicídio do poeta.

Uma das primeiras associações entre a epígrafe de *The Broken Tower* e o enredo de *Um Bonde Chamado Desejo* é a entrada do eu lírico em um mundo destruído, impelido por uma voz distante e fugaz, mas “não o suficiente para manter cada escolha desesperada”.

Uma imagem que se destaca neste poema é a da torre destruída por seus próprios sinos. “The bells, I say, the bells break down their tower.” A ideia de autodestruição está relacionada ao descontrole do poeta em relação a sua criação poética. Se pensarmos os sinos como uma representação simbólica do desejo, perceberemos que coexistem nele tanto uma força construtiva (poética/Eros) quanto uma destrutiva (morte/Tânatos).

Williams tinha sua própria interpretação para esse verso. Há um texto dele sobre Hart Crane, publicado na contracapa de um disco do catálogo da gravadora Caedmon, no qual Williams gravou sua leitura de alguns poemas de Crane.

Intitulado como *A note on Hart Crane*, esse texto passou a ser utilizado no programa da peça *Steps must be gentle*, dramaturgia de Williams em um ato, já mencionada, sobre um encontro póstumo entre Crane e a mãe do poeta. Além de um apanhado biográfico sobre Crane, Williams arrisca algumas interpretações sobre os poemas *The Broken Tower* e *For the Marriage of Faustus and Helen*.

Ambos os poemas citados acima serão retomados durante este ensaio, pois a leitura de *Um Bonde Chamado Desejo* cotejada com esses poemas, revelou-se bastante profícua para entendermos alguns aspectos da peça.

Para Williams, o verso sobre a destruição da torre pelos sinos apresenta um aspecto sombrio, ele usa o adjetivo “ominous”, e o relaciona diretamente com o

81 “Pode-se quase sentir o ar quente que vem do rio escuro, para além dos armazéns situados à beira do rio, com suas leves fragrâncias de bananas e café.” (p.28)

processo de autodestruição causado pela intensidade com que Crane criava:

By the bells breaking down their tower, Crane undoubtedly meant the romantic and lyric intensity of his vocation. (WILLIAMS, 2016, p.3477)<sup>82</sup>

Debusscher, ainda sobre essa mesma interpretação, defende que Williams estaria fazendo uma referência ao processo criativo de um modo geral e, dessa forma, poderíamos retomar a imagem criada por Crane da mariposa sendo consumida pela chama.

That Williams considers the lines “ominous” indicates that he views the creative process here, as elsewhere is his work, as a consuming experience. The production of poetry, and more generally of art, leaves the artist ultimately exhausted, spent as a runner and broken in body. (DEBUSSCHER, 2005: 78)<sup>83</sup>

No período de escrita de *The Broken Tower*, Crane passava por uma de suas mais graves crises criativas, nas quais suspeitava ter exaurido seu talento poético e, por isso, se entregava ainda com mais intensidade ao consumo de álcool. As críticas negativas recebidas sobre o seu poema épico *The Bridge* e a dificuldade em acessar novamente a experiência visionária, por meio da bebida, são algumas das causas desse esgotamento criativo, tematizado em *The Broken Tower*:

it is also an objective and deliberately thought out expression of Crane’s literary faith in his last months, and it expresses what he had learned of his own limitations by writing *The Bridge*. But it expresses most of all the anguish of the poetry germinates. (BEWLEY, 1970: 325).<sup>84</sup>

As primeiras estrofes de *The Broken Tower* introduzem o leitor em um mundo sombrio e mórbido. O uso da palavra “knell” significa o som do sino

82 Pelos sinos quebrando sua torre, Crane sem dúvida quis dizer a intensidade romântica e lírica de sua vocação. (WILLIAMS, 2016, p.3477)

83 “Que Williams considere os versos “ominosos” indica que ele vê o processo criativo aqui, como tudo em seu trabalho, como uma experiência exaustiva. A produção de poesia, e mais geralmente de arte, deixa o artista exausto, cansado como um corredor e com o corpo destruído.” (DEBUSSCHER, 2005, p.78)

84 “é também uma expressão objetiva e deliberada da fé literária de Crane em seus últimos meses, e expressa o que ele aprendeu com suas próprias limitações escrevendo “The Bridge”. Mas expressa acima de tudo muito da angústia da qual a poesia germina. (BEWLEY, 1970, p.325).”

tocado quando alguém morre, o “dobro a finados”, e indica ainda o fim de algo ou a sua falha.

As primeiras luzes do amanhecer marcam o início de um novo dia, porém também o fim do “spent day”. São os sons dos sinos que convocam o poeta para a experiência poética, para esse encontro com o divino:

“The bell-rope that gathers God at dawn  
 Dispatches me as though I dropped down the knell  
 Of a spent day – to wander the cathedral lawn  
 From pit to crucifix, feet chill on steps from hell.”

O som de um sino tocando está presente na última cena de *Um bonde*: “The cathedral chimes are heard” (WILLIAMS, p. 559). O repicar dos sinos acompanham o discurso de delírio de Blanche:

BLANCHE: I can smell the sea air. The rest of my time I’m going to spend on the sea. And when I die, I’m going to die on the sea. You know what I shall die of? (She plucks a grape) I shall die of eating an unwashed grape one day out on the ocean. I will die – with my hand in the hand of some nice-looking ship’s doctor, a very young one with a small blond mustache and a big silver watch. “Poor lady,” they’ll say, “the quinine did her no good. That unwashed grape has transported her soul to heaven.” (The cathedral chimes are heard) And I’ll be buried at sea sewn up in a clean white sack and dropped overboard – at noon- in the blaze of summer – and into an ocean as blue as (Chimes again) my first lover’s eyes! (WILLIAMS, p.559)<sup>85</sup>

Interessante como a personagem une os objetos da realidade (como as uvas) e da memória (o médico é muito jovem e tem os olhos azuis como os de seu primeiro amor) em sua fala, ao imaginar como seria sua própria morte<sup>86</sup>.

85 “BLANCHE: Chego a sentir o cheiro do mar. O resto da minha vida, vou viver no mar. E quando morrer, morrerei no mar. Sabem de que é que vou morrer? (Arranca uma uva.) Morrerei por ter comido uma uva que não estava lavada, um dia, no meio do mar. Morrerei com a minha mão na mão de um jovem médico a bordo, um jovem com bigodinho muito louro e um grande relógio de prata no bolso. E todos dirão: “Pobre senhora, o quinine não faz mais efeito. Aquela uva que não estava lavada, transportou sua alma ao céu”. (Ouvem-se os sinos da catedral.) E serei sepultada no mar... serei costurada dentro de um saco branco e limpo e lançada ao mar, ao meio-dia, no calor do verão, e a água estará azul... Azul (de novo soam os sinos) como os olhos do meu primeiro amor!” (WILLIAMS, p.220) Usaremos, em todas as citações de *Um Bonde Chamado Desejo*, a tradução de Brutus Pedreira.

86 Curioso notar que o desfecho final para o corpo de Blanche é o mesmo que Williams idealizava para si.. “Um codicilo ao meu testamento manda fazer o seguinte com meu corpo depois de minha morte: ‘Seja cosido dentro de um saco branco, limpo, e jogado ao mar, a doze horas de distância de Havana, de modo que meus ossos não repousem longe dos de Hart Crane.’ (WILLIAMS, 1976, p. 150) Esse trecho acima é parte das Memórias de Tennessee Williams e revela o quanto o dramaturgo admirava o poeta.

Os sinos soam durante esse fala de Blanche, o que realça o aspecto mórbido do que ela está dizendo, ao mesmo tempo em que prenunciam sua partida e a chegada do médico.

De modo parecido como os sinos eram usados para chamar as pessoas para a missa, Crane em *The Broken Tower* recebe um chamado dos sinos para a experiência poética, em Blanche os sinos a convocam para o delírio e marcam sua partida para o hospício.

A loucura dessa personagem pode ser vista como uma forma de escapismo e uma alternativa mental para sua sobrevivência. A histeria e os delírios de Blanche seguem um crescendo durante o transcorrer da peça. A personagem fracassa em todas as suas tentativas desesperadas de sobreviver, como a possibilidade de relacionamento com Mitch. Seu estado de nervos já frágil é completamente abalado depois do estupro por Stanley.

Pode ser que, como apresenta Erasmo de Rotterdam, em *Elogio da Loucura*, a loucura seja uma espécie de refúgio mental e um atalho para os Campos Elísios para aqueles que embarcam no bonde, sem freios, do Desejo:

Voltando, pois, à felicidade dos loucos, devo dizer que eles levam uma vida muito divertida e depois, sem temer nem sentir a morte, voam direitinho para os Campos Elísios, onde as suas piedosas e fadigadas almazinhas continuam a divertir-se ainda melhor do que antes. (ROTTERDAM, 2002: 36)

Podemos pensar o sino também como uma forma de comunicação com o lado espiritual dos homens e com a noção de pureza. O sino guarda alguns remanescentes do seu sentido original do latim signum, que quer dizer sinal, marca, símbolo. É neste sentido que Blanche faz menção a eles: “Those cathedral bells – they’re the only clean thing in the Quarter.”<sup>87</sup> (WILLIAMS, p. 558)

Continuando a leitura do poema de Crane, as palavras “engrave” e “membrane” do segundo e terceiro verso abaixo citados utilizam o recurso da aliteração, também presente em outros trechos do poema, para remeter ao som de um sino que reverbera:

“The bells, I say, the bells break down their tower;  
And swing I know not where. Their tongues engrave

87 “Esses sinos da catedral são a única coisa pura neste bairro.” p.218-219

Membrane through marrow, my long-scattered score  
Of broken intervals... And I, their sexton slave!"

Crane também se utiliza, de modo reiterado, de um recurso retórico que é o da poesia que reflete sobre si mesma:

In this way, by emptying poetic language of its metaphysical pretensions and mimetic illusions, Crane presses his revisionary claim. Like Shelley, he realizes that poetry, or the imagination, tends to "color" what it touches; but also like Shelley, he writes poems that expose the nature of that process by emptying their "colors" or tropes in figures as extravagant as they are critically self-aware. In the process he produces a radically "white" or self-conscious poetry, a poetry that insistently calls attention to the material of its own rhetoric. (EDELMAN, 1987: 94)<sup>88</sup>

Há no verso final dessa estrofe uma relação de servidão entre o poeta e a Poesia ("And I, their sexton slave!"). O desejo também apresenta essa característica de servidão a uma força maior. Essa perda do domínio do racional e de si está presente tanto na criação poética quanto no desejo e nos remete ao estado de entusiasmo que arrebatava o poeta, como apresentado no diálogo *Íon* de Platão, no qual Sócrates explica ao rapsodo que o poeta compõe sob um estado de possessão divina:

Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino, (...) (PLATÃO, 1988: 51-53.)

Retiramos ainda dessa leitura de *Íon* que, para Sócrates, a criação poética acontece em um estado de possessão irracional. Essa momentânea perda de si é o que permite o afrouxamento de uma lógica racional para que outras associações possam emergir.

<sup>88</sup> "Desta forma, esvaziando a linguagem poética de suas pretensões metafísicas e ilusões miméticas, Crane enfatiza sua afirmação revisionária. Como Shelley, ele percebe que a poesia, ou a imaginação, tende a "colorir" o que ela toca; mas também como Shelley, ele escreve poemas que expõem a natureza desse processo esvaziando suas "cores" ou tropos em figuras tão extravagantes quanto muito autoconscientes. No processo ele produz uma poesia radicalmente "branca" ou autoconsciente, uma poesia que insistente chama a atenção para o material de sua própria retórica." (EDELMAN, 1987, p. 94)

Essa perda momentânea da razão ocorreria em cadeia, oriunda de uma força divina, passando pelo poeta, pelo rapsodo e por fim chegaria ao público. Esse encadeamento é simbolizado pela imagem da pedra imã e dos respectivos anéis que são atraídos por essa força magnética.

Portanto, já em Sócrates encontramos o procedimento poético como uma alternativa oposta à lógica racional, que Crane irá retomar quando faz referência ao aspecto visionário da sua criação poética e ao seu conceito de “lógica da metáfora”.

Como apontado anteriormente, a morte está presente em diversos momentos da peça, como por exemplo, no suicídio do primeiro marido de Blanche e na figura sinistra e severa da enfermeira do hospício que aparece na cena final:

Divested of all the softer properties of womanhood, the Matron is a peculiarly sinister figure in her severe dress. Her voice is bold and toneless as a firebell. (WILLIAMS, 2000: 561)<sup>89</sup>

Blanche, ao contar a Stella sobre a perda da fazenda, relembra as inúmeras mortes de familiares que presenciou. É nesse momento que a conhecida imagem da morte como ceifadora das almas é retomada por Blanche: “Why, the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep!... Stella, Belle Reve was his headquarters!” (WILLIAMS, 2000: 480).<sup>90</sup>

A morte também é representada pela sombria presença da “Mexican woman”, uma vendedora de flores cega. Essa figura é uma personagem secundária assim como “A Tamale Vendor”. A diferença está no uso reservado a cada qual dos produtos à venda, seguindo a dualidade Eros/Tânatos, enquanto uma vende tamales, uma espécie de comida mexicana parecida com a pamonha, o alimento como fonte de vida, a outra vende flores para os mortos:

A Vendor comes around the corner. She is a blind Mexican woman in a dark shawl, carrying bunches of those gaudy tin flowers that lower class Mexicans display at funerals and other festive occasions. She is calling barely audibly. Her figure is only faintly visible outside the building. (WILLIAMS, 2000: 546)<sup>91</sup>

<sup>89</sup> “Despida de todas as outras propriedades mais suaves das mulheres, a enfermeira é uma figura particularmente sinistra, com seu vestido austero. Sua voz é forte, clara e átona como a de uma campainha de alarme.” p. 225

<sup>90</sup> “A morte custa caro, Stella. E ela já tinha armado a sua tenda defronte a nossa porta. Belle Rêve era o seu quartel-general.” p.50

<sup>91</sup> “Uma vendedora vem do lado da esquina. É uma mulher mexicana cega, com um xale preto, carregando braçadas daquelas espalhafatosas flores de lata que os mexicanos das classes mais baixas exibem em funerais ou em ocasiões festivas. Ela está apregoando sua mercadoria de

O desejo e a morte são duas forças cujas presenças reverberam em toda a peça. Eros e Tânatos, de acordo com as teorias da psicanálise de Sigmund Freud, estão relacionados com as pulsões de vida e de morte existentes em todos os seres humanos. Elas também se destacam na poesia de Crane.

Segundo Leibowitz, “For Crane, desire is sacred, but it springs simultaneously with death.”<sup>92</sup> (LEIBOWITZ, 1968, p.93) Em Crane, há uma espécie de entrelaçamento entre morte e desejo, tal é a proximidade e inter-relação entre esses dois termos.

A etimologia da palavra Tânatos significa extinguir-se. Se a morte é a destruição e o fim de tudo, agarrar-se ao desejo foi a forma que a personagem encontrou para não sucumbir às mortes dos familiares e todas as outras perdas que ela teve, como a fazenda da família e a morte do homem com quem se casou. Blanche entende o desejo como uma força oposta à morte:

BLANCHE: Death- I used to sit here and she used to sit over there and death was as close as you are... We didn't dare even admit we had ever heard of it!  
MEXICAN WOMAN: Flores para los muertos, flores-flores...  
BLANCHE: The opposite is desire. (...) (p.547)<sup>93</sup>

A representação do desejo como um bonde ajuda a compreender o aspecto da característica de propulsor de um movimento existente nesse sentimento. O desejo como um meio de transporte, no sentido de que o próprio desejo engendra em quem deseja o impulso de movimentar-se para a sua realização. Ser levado pelo desejo, no entanto, apresenta uma sujeição a uma força que pode dominar aquele que deseja e levá-lo para muito além do destino original.

O desejo também pode ser compreendido como uma busca constante causada por uma carência, um vazio que impulsiona o indivíduo a supri-lo. É esse sentido de desejo que se encontra na fala de Diotima, a sacerdotisa que Sócrates

maneira quase inaudível. Seu vulto é só fracamente visível de fora do prédio.” p.192

92 “Para Crane, o desejo é sagrado, mas floresce simultaneamente com a morte.” (LEIBOWITZ, 1968, p.93)

93 BLANCHE: A morte... Eu costumava sentar-me aqui e ela ali e a morte estava tão perto de nós quanto você está de mim agora.. e nós não ousávamos sequer admitir que já tínhamos ouvido falar nela!

MEXICAN WOMAN: Flores para los muertos, flores-flores...

BLANCHE: O oposto é o desejo. (...) p. 193-194



menção no diálogo *O Banquete* de Platão:

Esse então, como qualquer outro que deseja, deseja o que não está à mão nem consigo, o que não tem, o que não é ele próprio e o de que é carente, tais são mais ou menos as coisas que há desejo e amor. (PLATÃO, 2000, p. 32)

Já o modo como Stella percebe o desejo é bem diferente do de Blanche, pois não é idealizado. Ao contrário, trata-se de um desejo carnal, que se concretiza no mundo dos sentidos, trazendo satisfação ao corpo e sensação de plenitude. Blanche vê esse tipo de desejo como brutal e fruto de instintos animais:

BLANCHE: I understand how it happened – a little. You saw him in uniform, an officer, not here but-  
 STELLA: I'm not sure it would have made any difference where I saw him.  
 BLANCHE: Now don't say it was one of those mysterious electric things between people! If you do I'll laugh in your face.  
 STELLA: I am not going to say anything more at all about it!  
 BLANCHE: All right, then, don't!  
 STELLA: But there are things that happen between a man and a woman in the dark – that sort of make everything else seem – unimportant. (Pause.)  
 BLANCHE: What you are talking about is brutal desire – just- Desire! – the name of that rattle-trap street-car that bangs through the Quarter, up one old narrow street and down another...  
 STELLA: Haven't you ever ridden on that street-car?  
 BLANCHE: It brought me here. – Where I am not wanted and where I'm ashamed to be... (p.509)<sup>94</sup>

Williams abre a cena, cujo trecho acaba de ser citado, descrevendo Stella deitada na cama após ter feito as pazes e, subentendendo-se, ter feito amor com Stanley no dia seguinte ao da violenta briga entre os dois: “Her eyes and lips have

94 “BLANCHE: Eu compreendo como isso aconteceu... um pouco. Você o viu de uniforme, ele é um oficial, não aqui, mas

STELLA: Não tenho muita certeza de que teria feito alguma diferença o lugar onde eu o vi.

BLANCHE: Agora, não me diga que foi uma dessas misteriosas coisas eletrizantes que acontecem entre duas pessoas! Se você o disser, eu vou rir na sua cara.

STELLA: Eu não vou dizer absolutamente mais nada a respeito disso!

BLANCHE: Está bem, então não diga.

STELLA: Mas existem coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro... que de certa forma fazem todo o resto parecer... sem importância. (Pausa.)

BLANCHE: Você está falando sobre o desejo brutal... apenas isso... Desejo!... o nome do bonde- um verdadeiro calhambeque – que atravessa, barulhento, o quarteirão, subindo uma velha rua estreita e descendo outra...

STELLA: Você nunca viajou naquele bonde?

BLANCHE: Foi ele que me trouxe aqui... Onde eu não sou bem-vinda e onde eu tenho vergonha de estar..." p. 119-120

almost narcotized tranquility that is in the face of Eastern idols.” (p. 504) <sup>95</sup>

Blanche não consegue entender o que leva Stella a se relacionar com um homem violento e de uma classe social inferior. Ela vê nele apenas o que é o oposto de si. Stanley é visto por Blanche mais pelo que ele não tem, refinamento ou educação formal, do que pelo que ele é ou representa para Stella. Da mesma forma, acontece com Stanley, cujos valores morais e materiais o impedem de compreender a verdadeira natureza de Blanche.

Essa dificuldade de compreender o outro é uma questão fundamental da peça. Em uma carta a Elia Kazan, diretor da primeira montagem teatral e da versão para o cinema, Williams esclarece que a questão central de *Um bonde* é a dificuldade que os personagens têm de compreender um ao outro e a, conseqüente, insensibilidade aos sentimentos alheios. A característica de tragicidade do final da peça tem como causa esses imensos mal-entendidos entre os personagens. <sup>96</sup>

Há sempre algo a distanciar uma pessoa da outra e a principal barreira está no próprio indivíduo, pois segundo Williams, a percepção individual está sempre maculada pelo próprio ego, o que dificulta a empatia desses personagens:

I will try to clarify my intentions in this play. I think its best quality is its authenticity or its fidelity to life. There are no “good” or “bad” people. Some are a little better or a little worse but all are activated more by misunderstanding than malice. A blindness to what is going on in each other’s hearts. Stanley sees Blanche not as a desperate, driven creature backed into a last corner to make a last desperate stand- but as a calculating bitch with “round heels”. Mitch accepts first her own false projection of herself as a refined young virgin, saving herself for the one eventual mate – then jumps way over to Stanley’s conception of her. Nobody sees anybody truly, but all through the flaws of their own ego. That is the way we all see each other in life. (WILLIAMS, 2000, p. 96) <sup>97</sup>

Dessa forma, não há um vilão na peça, os personagens não são

95 “Seus olhos e seus lábios têm aquela tranquilidade meio narcotizada que existe nas faces dos ídolos orientais.” p. 107

96 “esse perpétuo mal-entendido é precisamente o trágico.” (BARTHES, 2004: 64)

97 “Tentarei esclarecer minhas intenções nesta peça. Acho que sua melhor qualidade é sua autenticidade ou sua fidelidade à vida. Não há pessoas “boas” ou “más”. Alguns são um pouco melhores ou um pouco piores, mas todos são movidos mais por mal-entendidos do que por malícia. Uma cegueira para o que está acontecendo no coração um do outro. Stanley vê Blanche não como uma criatura desesperada e encurralada em sua última desesperada tentativa de sobreviver, mas como uma promíscua vadia. Mitch aceita primeiro sua própria falsa projeção dela como uma jovem virgem refinada, que se guarda para o único e eventual companheiro – em seguida, muda para a concepção de Stanley sobre ela. Ninguém vê ninguém verdadeiramente, mas através das falhas de seu próprio ego. É assim que todos nós vemos uns aos outros na vida.” (WILLIAMS, 2000, p. 96)

maniqueístas, para Williams o que destrói Blanche não é diretamente Stanley, mas sim, a incapacidade desses personagens de se colocarem um no lugar do outro:

It is a thing (misunderstanding) not a person (Stanley) that destroys her in the end. In the end you should feel – “If only they all had known about each other!” – But there was always the paper lantern or the naked bulb!” (WILLIAMS, 2000, p. 96)<sup>98</sup>

A relação que Williams estabelece entre a mariposa e Blanche é bastante significativa para a compreensão dessa personagem e do modo como ela vivencia o desejo. A comparação se inicia a partir dos traços externos físicos em comum, como a brancura das vestes de Blanche, e avança para os traços mais interiores (comportamentais), como a delicadeza e os gestos indecisos e inseguros que lembram o de uma mariposa: “Her delicate beauty must avoid a strong light.” (WILLIAMS, p. 471)<sup>99</sup>

Esse paralelo se estende ainda ao modo semelhante como ambos se entregam a um inevitável, por isso, trágico, processo de autodestruição durante a concretização do desejo:

Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district. (...) Her delicate beauty must avoid a strong light. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth.” (WILLIAMS, 2000, p. 471)<sup>100</sup>

As seguintes fala do personagem Shannon de *A Noite do Iguana* para Hannah é bastante representativo do conflito existente em boa parte dos personagens de Williams: “We- live on two levels, Miss Jelkes, the realistic level and the fantastic level, and which is the real one, really.”<sup>101</sup> (WILLIAMS, 2000, p. 380) No caso de Blanche, ela inicia a peça habitando ainda essas duas possibilidades de mundo, mas, gradualmente, vai deixando o mundo da realidade

98 “É uma coisa (um mal-entendido) não uma pessoa (Stanley) que a destrói no final. No final, você deve sentir – “Se ao menos eles conseguissem entender um ao outro!” – Mas sempre existiu a lanterna de papel ou a lâmpada nua!” (WILLIAMS, 2000, p. 96)

99 “Sua delicadeza deve evitar a luz forte.” p. 31

100 “Seu aparecimento destoa nesse cenário. Ela está elegantemente vestida, com um vestido branco de corpinho leve, colar e brincos de pérola, luvas e chapéu brancos, com a aparência de quem estivesse chegando a um chá de verão ou a um coquetel no parque do distrito. Ela tem cerca de cinco anos a mais que Stella. Sua delicadeza deve evitar a luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras e em relação às suas roupas claras que lembram uma mariposa.” p. 30-31

101 “Nós vivemos em dois níveis, Miss Jelkes, o nível realista e o nível fantástico, e qual é o verdadeiro, mesmo.”

para ocupar exclusivamente o da fantasia.

A cena transcrita abaixo começa com Mitch arrancando uma lanterna de papel de uma lâmpada para conseguir enxergar Blanche melhor. Aqui o sentido não é apenas o de vê-la melhor devido à claridade crua da luz, mas de poder enxergá-la sem disfarces ou artifícios. Mitch almeja ver a realidade, ver Blanche como ela realmente é. Porém, os maiores esforços de Blanche são feitos justamente para escapar dessa realidade:

BLANCHE: Of course you don't really mean to be insulting!  
 MITCH: No, just realistic.  
 BLANCHE: I don't want realism.  
 MITCH: Naw, I guess not.  
 BLANCHE: I'll tell you what I want. Magic! (Mitch laughs)  
 Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth, I tell what ought to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it! – Don't turn the light on! (WILLIAMS, 2000, p.545)<sup>102 103</sup>

O trabalho de Blanche de apresentar não a realidade como ela é, mas sim como poderia ser, se assemelha com o trabalho do poeta na produção do mímema, que significa a produção de uma imagem poética. Imagem esta que não se confunde com a experiência objetiva das coisas e das ações nem tampouco se limita à ideia de imitação, pois é uma nova criação. Mesmo que parta de uma ação ocorrida, ela é elaborada, recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético.

O mímema jamais será tomado como uma imagem de eventos tal como estes ocorreram e sim como uma imagem poética que introduz algo de novo, ou seja, que introduz uma diferença. (PINHEIRO, 2015, p. 8)

A mágica que Blanche tanto defende como sendo o que sempre quis dar às pessoas em muito se assemelha ao modo como Williams pretendia que a sua dramaturgia alcançasse o público. Suas imagens poéticas não buscam representar o real tal como ele se apresenta, ao contrário, elas se assumem como fantasiosas e,

<sup>102</sup> "BLANCHE: Você não está querendo insultar-me!"

MITCH: Não, só estou querendo ser realista.

BLANCHE: Eu não quero realismo. Eu quero magia. (Mitch ri.) Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo à verdade, digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. Não acenda a luz!" p. 189

<sup>103</sup> Essa famosa fala de Blanche tem muitas semelhanças com o monólogo inicial de Tom sobre ser um mágico do palco, e não deixa de ser também semelhante ao modo como o próprio Williams pensava o seu trabalho como dramaturgo.

conscientemente, apresentam lacunas de sentido que exigem a participação do público para completá-las. Nem todas as respostas são dadas, nem tudo se realiza no que é visto encenado, parte da fantasia é realizada, exclusivamente, na mente do público.

Thesis and antithesis must have a synthesis in a work of art but I don't think all of the synthesis must occur on the stage, perhaps about 40% of it can be left to occur in the minds of the audience. MYSTERY MUST BE KEPT! (WILLIAMS, 2000, p. 290) <sup>104</sup>

Como exemplo desse recurso, podemos contar um trecho da peça em que a personalidade de Blanche é revelada ao público por suas ações. Quando Blanche fica sozinha no apartamento, enquanto espera por Stella, ela procura uma bebida no armário, encontra, se serve, guarda de volta a garrafa e lava o copo.

Stella reaparece e durante uma conversa entre as duas, Blanche pergunta se haveria alguma bebida no apartamento e começa a procurar, como se não soubesse, exatamente, onde a garrafa está:

BLANCHE: Open you pretty mouth and talk while I look around for some liquor! I know you must have some liquor on the place! Where could it be, I wonder? On, I spy, I spy!" (WILLIAMS, p. 474) <sup>105</sup>

Esse pequeno gesto de dissimulação de Blanche dá dicas ao público de seu verdadeiro caráter. O público percebe que a personagem mente, que há uma disparidade entre o que ela diz e o que ela faz, sem que seja necessário que algum outro personagem o diga.

Processo semelhante foi o buscado pela poesia de Crane, que acreditava e se apoiava na capacidade do leitor de estranhar a aparente ausência de lógica formal de seus poemas. Assim, o leitor era incitado a estabelecer outras relações entre as palavras e os versos do poema, de modo a pensar a sua experiência de vida e de mundo a partir das do poeta. Dessa confrontação alguma identificação poderia ocorrer.

<sup>104</sup> "Tese e antítese devem ter uma síntese em uma obra de arte, mas eu não acho que toda a síntese deva ocorrer no palco, talvez cerca de 40% dela possa ser deixada para ocorrer na mente do público. MISTÉRIO DEVE SER MANTIDO!" (WILLIAMS, 2000, p. 290)

<sup>105</sup> "Abra a sua linda boquinha e fale, fale enquanto eu vou procurar alguma coisa para beber. Vocês devem ter uísque nesta casa, não? Onde estará? Ah, achei!" p. 37

“Because the experience is visionary, it cannot always be communicated in exact words”. (LEIBOWITZ, 1968, p.79) <sup>106</sup>. O objetivo do poeta não seria o de apenas comunicar a experiência, mas permitir que o leitor também a vivenciasse. Há um prazer estético proporcionado ao leitor ao entrar em contato e desvendar um modo de ver e experimentar o mundo diferente do seu.

Ambos os autores contam com a participação do leitor no sentido de que parte da obra necessita do leitor para que aconteça. O aspecto visionário, pela parte do leitor, está relacionado a essa mágica que não está somente nas palavras, mas no que ocorre a partir delas.

Quando Williams diz que algum mistério deve ser mantido, ele se refere não a esconder pistas ou dados sobre o enredo, mas compreender que é mais forte o impacto quando o processo de formação de uma imagem poética ocorre dentro da mente do leitor. No sentido de que elas não são dadas “prontas” ao leitor, pois precisam ainda ser vivenciadas por ele, por meio de um exercício de imaginação que possibilita criar relações de sentido, vivenciar experiências, ressignificar as já vividas e elaborar novas possibilidades de leitura.

Para Williams, o âmago da escrita dramaturgica não estaria nem nas palavras, nem no enredo, nem mesmo nas ideias da peça. O seu conceito de “teatro plástico” está diretamente relacionado à tentativa de alcançar a beleza ou a verdade humana por meio de elementos abstratos, tais como forma, cor, linha, luz e movimento. São esses os elementos que possibilitariam uma experiência teatral mais potente justamente pelo fato de serem elementos que não restringem os sentidos:

The clearest thing ever said about a living work, for theatre or any medium, was said in a speech of Shaw's in “The Doctor's Dilemma” but I don't remember a single line of it now, I only remember that when I heard it I thought, Yes, that's what it is, not words, not thoughts or ideas, but those abstract things such as form and light and color that living things are made of. (LAHR, 2014, p. 278) <sup>107</sup>

O trecho mencionado por Williams está na seguinte fala do pintor Louis da peça de Bernard Shaw *The Doctor's Dilemma*:

<sup>106</sup> “Porque a experiência é visionária, nem sempre ela pode ser comunicada.” (LEIBOWITZ, 1968, p.79)

<sup>107</sup> “A coisa mais clara já dita sobre uma obra viva, para o teatro ou qualquer meio, foi dita em um discurso de Shaw em “O Dilema do Doutor”, mas não me lembro de uma única frase dele agora, só me lembro que quando o ouvi pensei, Sim, é isso mesmo, não palavras, não pensamentos ou ideias, mas aquelas coisas abstratas como forma, luz e cor dos quais as coisas vivas são feitas.” (LAHR, 2014, p. 278)

I believe in Michelangelo, Velasquez and Rembrandt; in the might of design, the mystery of color, the redemption of all things by beauty everlasting and the message of art that has made these hands blessed. Amen.” (SHAW, 1987, p.174)<sup>108</sup>

Se o artista deve estar entusiasmado, tomado pelo divino como dito em *Íon*, para que a criação poética seja concebida, se esse deve ser o modo, o estado visionário em que o poeta deve se encontrar; o meio que Williams acredita ser o mais propício para transmitir essa mensagem ao público é por via dos elementos plásticos.

A dramaturgia, como um dos componentes do teatro, portanto, é mais um meio do que um fim, no sentido de que ela precisa de atores e, fundamentalmente, de espectadores para que se realize plenamente. No entanto, é importante deixar claro que isso não impede ou desqualifica a apreciação do texto dramático, por si só, como um texto literário.

Portanto, a potência de uma dramaturgia está diretamente relacionada ao quanto esses elementos abstratos permitem que o público, através dos atores e de todos os elementos cênicos disponíveis (iluminação, figurino, os diversos elementos sonoros e visuais) possa alcançar uma experiência que acontece apenas no momento em que é encenada e que assim como a mariposa da imagem de Crane, irá se consumir durante a sua realização, não existindo mais, a não ser nas lembranças que os momentos e as imagens poéticas deixaram na mente do público.

108 “Acredito em Michelangelo, Velasquez e Rembrandt; no poder do design, o mistério da cor, a redenção de todas as coisas pela beleza eterna e a mensagem de arte que tornou essas mãos abençoadas. Amém.”. (SHAW, 1987, p.174)

## 4.2. DESEJO – PARTE II

### 4.2.1 - O casamento da carne com o espírito

There is the world dimensional for  
those untwisted by the love of things  
irreconcilable...

Hart Crane

A leitura que Williams fez da epígrafe acima, mais do que apenas auxiliar na compreensão do poema *For the Marriage of Faustus and Helen*, nos serve como uma chave para pensar o modo como Williams entendia o desejo e o representava em suas obras:

For Crane, there was no “world dimensional.” He lived in a constant inner turmoil and storm that liquor, which he drank recklessly, was no longer able to quieten, to hold in check. (...) But as for the love of things irreconcilable, the meaning of that is more open to varying interpretations. Could he have meant that his vocation as a poet of extraordinary purity, as well as intensity, was hopelessly at odds with his nighttime search for love in waterfront bars? Maybe and maybe not. (WILLIAMS, Kindle Edition, p. 3483) <sup>109</sup>

A dualidade que Williams enxerga na interpretação do último verso expressa um possível conflito interno entre dois traços da personalidade de Crane. Ao mesmo tempo em que existe a pureza de sentimentos nobres e elevados em seus poemas, Crane também buscava os prazeres do corpo com as suas saídas noturnas aos bares em busca de companhia e sexo.

Essa dualidade também está presente em boa parte da obra de Williams. Em *Um Bonde Chamado Desejo*, ela fica mais clara, pois é personificada na figura de Blanche em oposição à figura de Stanley.

Utilizaremos a dualidade “flesh/spirit” de agora em diante por parecer ser a mais adequada para uma aproximação com a obra de Williams.

109 Para Crane, não havia “mundo dimensional”. Ele vivia em um constante tumulto e tempestades internas que as bebidas, que ele tomava sem ter limites, não eram mais capazes de acalmar, de conter. (...) Mas quanto ao amor das coisas irreconciliáveis, o significado disso é mais aberto a interpretações variadas. Poderia querer dizer que sua vocação como poeta de pureza extraordinária, bem como intensidade, estava irremediavelmente em desacordo com sua busca noturna por amor em bares à beira-mar? Talvez sim e talvez não. (WILLIAMS, Kindle Edition, p. 3483)



O início do poema trata da capacidade do eu lírico de perceber a beleza no cotidiano urbano. Enquanto a maioria das pessoas veem o mundo como uma realidade única e padronizada, o poeta possui um aguçado senso de apreciação estética, conseguindo não apenas perceber a beleza como também criá-la.

Haveria outra dimensão do mundo para aqueles **twisted** “by the love of things irreconcilable”. Existem interpretações de teóricos queer que leem os termos “for those twisted” como uma referência “para aqueles que são gays”, que seria um modo enviesado encontrado por Crane de expressar a experiência do desejo gay:

the terms through Crane has negotiated and found ways of articulating his queer desire. (MUNRO, p. 40) <sup>110</sup>

A ideia de conciliação de opostos pode ainda ter uma leitura mais ampla. Pode ser pensado como uma tentativa do poeta de conciliar dois mundos com temporalidades distintas. O passado retomado com elementos da mitologia grega, como Helena, existindo na mesma época em que vive o poeta.

A ideia de casamento para Crane é a proposta de união entre Helena, “the symbol of an abstract sense of beauty”, com Faustus que simboliza “the poetic and imaginative man of all times” (CRANE, 2006, p. 316-317)

Assim como em *Um Bonde Chamado Desejo*, nesse poema ocorre o uso simbólico do bonde. Crane imagina Helena sentada nele. O bonde torna-se o símbolo concreto de escape da imaginação que parte do cotidiano para a beleza universal. Essa imagem do transporte da beleza pelo bonde nos remete ao movimento realizado pela metáfora:

The street car device is the most concrete symbol I could find for the transition of the imagination from quotidian details to the universal consideration of beauty, - the body still “centered in traffic”, the imagination eluding its daily nets and self-consciousness” (CRANE, 2006, p.120) <sup>111</sup>

Outro trecho que nos interessa destacar é o último verso. Novamente, a

<sup>110</sup> os termos através dos quais Crane teve que manejar e encontrou maneiras e articular seu desejo gay (MUNRO, p. 40)

<sup>111</sup> “O recurso do bonde é o símbolo mais concreto que pude encontrar para a transição da imaginação dos detalhes cotidianos para a consideração universal da beleza, - o corpo ainda “centrado no trânsito”, a imaginação escapando de suas redes diárias e da autoconsciência” (CRANE, 2006, p.120) contemporâneo no texto poético. Mais importante, no entanto, o poema de Crane responde ao de Eliot lendo a memória como uma força ativa e criativa que torna possível uma afirmação do presente e uma realização do desejo poético.” (EDELMAN, p.76)

imagem de algo que sangra, “Blamed bleeding hands”, para descrever o trabalho do poeta:

Distinctly praise the years, whose volatile  
Blamed bleeding hands extend and thresh the height  
The imagination spans beyond despair,  
Outpacing bargain, vocable and prayer.

Esses versos podem ser lidos como o poder da imaginação poética de continuar, apesar do desespero, e de ultrapassar o cotidiano e com isso vislumbrar uma possibilidade de mundo ideal. Dessa forma, esse final representa o clímax do poema e com ele Crane realiza seu objetivo inicial, que era o de se opor ao pessimismo de *The Waste Land* de Eliot:

“Faustus and Helen” may justifiably be regarded as Crane’s answer to “The Waste Land”, but in answering Eliot, Crane echoes his projection of a phantasmagoric urban scene, his overt reliance on literary allusions, and his introduction of a contemporary idiom into the poetic text. Most importantly, however, Crane’s poem responds to Eliot’s by reading memory as an active, creative force that makes possible an affirmation of the present and a fulfillment of poetic desire. (EDELMAN, p.76)<sup>112</sup>

---

112 “Fausto e Helena” pode, justificadamente, ser considerado como a resposta de Crane para “The Waste Land”, mas ao responder Eliot, Crane ecoa sua projeção de uma cena urbana fantasmagórica, seu indissimulado uso de alusões literárias, e sua introdução de um idioma contemporâneo no texto poético. Mais importante, no entanto, o poema de Crane responde ao de Eliot lendo a memória como uma força ativa e criativa que torna possível uma afirmação do presente e uma realização de desejo poético. (EDELMAN, p.76)

#### 4.2.2 As afinidades entre Tennessee Williams e D.H. Lawrence quanto ao desejo

A fênix renova a sua juventude  
somente quando é queimada, queimada viva, queimada  
até ser feita  
em flóculos de cálida cinza.  
Então o leve agitar-se, no ninho, de um mínimo rebento  
recoberto de fina penugem, como cinza flutuando,  
revela que a fênix começa a renovar a sua juventude,  
como a águia –  
pássaro imortal.

D.H. Lawrence - **Phoenix**

D.H. Lawrence é uma referência fundamental quando se pretende estudar como Williams aborda a questão do desejo. Em ambos, a sexualidade ocupa um papel determinante no desenvolvimento do enredo e na caracterização das personagens.

A presença de Lawrence na obra de Williams ocorreu, de modo mais explícito, em dois momentos relativamente próximos. Em 1941, com a escrita da peça em um ato *Rise in Flame, Cried the Phoenix* e na adaptação do conto *You touched me* de Lawrence na peça *You touched me!* (1942), escrita em parceria com Donald Windham.

Contudo, o modo como Lawrence concebia o sexo também reverbera, implicitamente, nas duas peças analisadas nesta dissertação e em outras dramaturgias de Williams.

Em *O Zoológico de Vidro*, por exemplo, Tom tem um dos seus livros confiscados por Amanda. Justamente uma obra de D.H. Lawrence, que ela considera vulgar e perniciosa:

TOM: Yesterday you confiscated my books! You had the nerve to-

AMANDA: I took that horrible novel back to the library – yes! That hideous book by that insane Mr. Lawrence. (Tom laughs wildly) I cannot control the output of diseased minds or people who cater to them – (Tom laughs still more wildly) BUT I WON'T ALLOW SUCH FILTH BROUGHT INTO MY

HOUSE! No, no, no, no, no! (WILLIAMS, p. 412) <sup>113</sup>

Lawrence ficou mais conhecido como autor do romance *O amante de Lady Chatterley* (1928), que causou grande polêmica, por ter sido considerado obsceno, e ficou proibido de circular no Reino Unido até os anos 1960. Contudo, sua produção literária foi muito além desse livro, incluindo outros romances como *Sons and Lovers* (1913), *The Rainbow* (1915), além de muitos contos, livros de viagem, peças de teatro e poemas.

Doris Lessing no prefácio ao livro *O amante de Lady Chatterley* considera o referido romance como um manifesto ao sexo (com ternura) e ao amor e afirma que Lawrence acreditava que esses elementos teriam um poder de salvação da humanidade:

porque Lawrence pregava o sexo como uma espécie de sacramento e, mais ainda, um sacramento capaz de nos salvar dos efeitos da guerra e dos males de nossa civilização. (LESSING, 2010, p.5)

Na nota introdutória que abre a peça *Rise in Flame, Cried the Phoenix*, Williams apresenta Lawrence como um autor que tematizou a sexualidade de uma forma direta como uma força natural e parte da personalidade humana:

Lawrence felt the mystery and power of sex, as the primal life urge, and was the lifelong adversary of those who wanted to keep the subject locked away in the cellars of prudery. (WILLIAMS, p. 288, texto introdutório "I Rise in Flame") <sup>114</sup>

*A indecência pode ser saudável* (Bawdy can be sane) é o título de um poema de Lawrence, no qual ele defende as indecências, ou seja, uma aceitação dos desejos sexuais e a sua concretização como fundamental para manter a saúde da mente. Segundo Lawrence, negar esse lado do humano pode levar à insanidade.

113 "TOM: Ontem você confiscou meus livros! Você teve a coragem de-

AMANDA: Eu devolvi aquele romance terrível para a biblioteca. É isso mesmo! Aquele livro horrível daquele tal de Lawrence. (Tom ri enlouquecido.) Eu não posso controlar o que uma mente doente escreve, nem quem divulga esse tipo de coisa- (Tom ri com mais raiva ainda.) MAS EU NÃO VOU PERMITIR QUE UMA PORCARIA DESSAS ENTRE NA MINHA CASA! Não, não e não! (WILLIAMS, p. 50-51, tradução de Clara Carvalho / Grupo Tapa.)

114 Lawrence sentiu o mistério e o poder do sexo, como uma força oriunda da vida primitiva, e foi, durante toda a vida, adversário daqueles que queriam manter esse assunto trancado nos porões da prudência. (WILLIAMS, p. 288, texto introdutório "I Rise in Flame")

Da mesma forma, a castidade também é valorizada como algo positivo da personalidade humana. Ela somente se torna prejudicial quando vira uma fixação da mente e, com isso, passa a rejeitar, suprimir ou negar toda e qualquer manifestação da sexualidade.

“A indecência pode ser saudável  
A indecência pode ser normal, saudável;  
na verdade, um pouco de indecência é necessário em toda vida  
para a manter normal saudável.

(...)

Do mesmo modo, a castidade na hora própria é normal e bonita.  
Mas a castidade no cérebro é vício, perversão.  
E a rígida supressão de toda e qualquer indecência, putaria e relações assim  
leva direto a furiosa insanidade.  
E a quinta geração de puritanos, se não for obscenamente depravada,  
é idiota. Por isso, você tem de escolher.”

Lawrence menciona no final desse poema “a quinta geração de puritanos”. Boa parte do alvoroço causada pela literatura de Lawrence se deve ao fato da Inglaterra ter vivido um era Vitoriana (entre os anos de 1837 e 1901), com valores bastante rígidos que ainda perduraram por muitas décadas:<sup>115</sup>

Com todos os ideais, foi uma época puritana e assuntos como o sexo, eram tabus (tudo envolto em discussões religiosas e libido reprimida.) Havia uma moralidade convencional, rígida e o caráter sagrado da vida em família, era devido ao exemplo da Rainha Vitória, e sua influência considerável sobre a Literatura e a vida social. (SILVA, 2017)

Há ainda na obra do inglês uma valorização do lado animal do homem, no sentido de que, com a modernidade, o homem foi perdendo o contato com esse seu lado e com a natureza, havendo a necessidade de se recuperar esse laço.

A peça *Rise in Flame, Cried the Phoenix* recria os momentos finais da vida

<sup>115</sup> “Porém, a sociedade da era vitoriana estava cheia de moralismos e disciplina, com preconceitos rígidos e proibições severas. Os valores vitorianos podiam classificar-se como “puritanos”, com importância extrema da moral, dos deveres e da fé. Certas condições como a preguiça e o vício estavam vinculados à pobreza e o sexo era alvo de repulsa social, uma vez que era associado a paixões baixas e o seu caráter animalesco provinha da carne. Por estas razões, considerava-se que a castidade era uma virtude que devia ser protegida.” (SILVA, 2017)

de Lawrence na Riviera Francesa e tem como personagens além do escritor, sua esposa Frieda<sup>116</sup> e Bertha, uma admiradora que traz notícias sobre a polêmica exposição dos quadros de Lawrence em Londres.

Estabelece-se uma rivalidade entre as duas mulheres na qual elas disputam o afeto de Lawrence e quem o conhece mais:

BERTHA: You'd never admit that Lorenzo was a god.  
 FRIEDA: Having slept with him... No, I wouldn't.  
 BERTHA: There's more to be known of a person than carnal knowledge.  
 FRIEDA: But carnal knowledge comes first.  
 BERTHA: I disagree with you.  
 FRIEDA: And also with Lawrence, then. He always insisted you couldn't know women until you had known their bodies.  
 (WILLIAMS, p.298)<sup>117</sup>

Talvez essa disputa de duas mulheres por um homem, em um primeiro momento, soe um pouco machista, o próprio Williams no texto introdutório à peça, aponta essa característica como uma obsessão nas obras de Lawrence:

Much of his work is chaotic and distorted by tangent obsessions, such as his insistence upon the woman's subservience to the male... (WILLIAMS, p. 288)<sup>118</sup>

Porém nessa peça de Williams, a decisão de criar uma rivalidade entre as mulheres se deve menos a uma questão de submissão do feminino ao masculino do que para criar um conflito. Assim, é apresentada na fala de Frieda uma compreensão mais correta do que a de Bertha, e também mais próxima da que pensava o próprio Williams, já que a fala de Frieda e a dele, citada a alguns parágrafos anteriores, em muito se assemelham:

116 Williams chegou a conhecer pessoalmente a viúva de Lawrence, Frieda, em Taos, Novo México, em 1939. Foi nesse encontro, segundo relata Debusscher no ensaio "Creative rewriting: European and American influences on the dramas of Tennessee Williams", que Frieda Lawrence solicitou a Williams que ele escrevesse uma peça sobre seu marido, que havia falecido em 1930.

117 "BERTHA: Você nunca admitiria que Lorenzo era um deus.

FRIEDA: Como já dormi com ele... Não, eu não diria isso.

BERTHA: Há mais para se conhecer de uma pessoa do que conhecimento carnal.

FRIEDA: Mas conhecimento carnal vem primeiro.

BERTHA: Discordo de você.

FRIEDA: E também de Lawrence, então. Ele sempre insistiu que não se poderia conhecer as mulheres até ter conhecido seus corpos. (WILLIAMS, p.298)<sup>117</sup>

118 Muito do seu trabalho é caótico e distorcido por tangentes obsessões, como sua insistência sobre a subserviência da mulher em relação ao homem. (WILLIAMS, p. 288)

FRIEDA: You just don't know. The meaning of Lawrence escapes you. In all of his work he celebrates the body. How he despises the prudery of people that want to hide it! (WILLIAMS, p. 298)<sup>119</sup>

Acredito, pelas leituras que fiz de Lawrence, que a característica apontada por Williams, essa obsessão desse autor inglês pela subserviência do homem à mulher, é mais ampla do que aparenta ser. Há em muitos personagens de Lawrence, independentemente do sexo, uma dimensão do desejo que se realiza pela submissão do outro.

No conto de Lawrence, *The Prussian Officer*, por exemplo, ocorre uma forma de assédio moral e perseguição de um oficial para com o seu subordinado. O motivo dessa implicância e crueldade com o jovem tem uma íntima relação com a dificuldade desse oficial em lidar com o seu desejo homossexual, que é correspondido pelo soldado. Essa diferença de hierarquia sublinha uma característica do desejo nos personagens lawrencianos, que é a relação entre poder e erotismo.

O surgimento do desejo homoerótico é algo que causa um desequilíbrio na consciência do oficial. Entre eles se instala um desconforto pela dificuldade em lidar com o que sentem um pelo outro. No oficial, essa contradição de sentimentos se revela pela atração que sente pelos movimentos do corpo desse jovem<sup>120</sup>, ao mesmo tempo que isso lhe causa uma enorme irritação:

There was something so free and self-contained about him, and something in the young fellow's movement, that made the officer aware of him. And this irritated the Prussian. (LAWRENCE, 1914)<sup>121</sup>

O que lhe incomoda, verdadeiramente, é estar atraído por outro homem e não poder satisfazer esse impulso sexual. A não-realização desse desejo é transformada em irritação e gradualmente em agressão ao outro "Once he flung a

119 FRIEDA: Você simplesmente não entende. O significado de Lawrence lhe escapa. Em todos os seus trabalhos ele celebra o corpo. Como ele despreza o puritanismo de pessoas que querem escondê-lo! (WILLIAMS, p. 298)

120 "...free movement of the handsome limbs, which no military discipline could make stiff, And he became harsh and cruelly bullying, using contempt and satire."

121 "Havia algo tão livre e auto-contido nele, e algo no movimento do jovem, que fez o oficial notar ele. E isso irritou o prussiano." (LAWRENCE, 1914)

heavy military glove into the young soldier's face.” (LAWRENCE, 1914) <sup>122</sup>, Esse desequilíbrio psicológico ilustra o que Lawrence apontava como a necessária satisfação da sexualidade para a saúde da mente. <sup>123</sup>

O capitão Herr Hauptmann encontra no uso da violência (chutes) uma forma de ter algum contato físico com o seu objeto de desejo, mas sem comprometer sua concepção de masculinidade.

Existe ainda um traço masoquista no modo encontrado por ele para externalizar o desejo: “The Captain's heart gave a pang, as of pleasure, seeing the young fellow bewildered and uncertain on his feet, with pain.” (LAWRENCE, 1914)<sup>124</sup>

A reviravolta no conto acontece quando as agressões físicas e psicológicas tornam-se insuportáveis e o mais jovem chega à conclusão de que para salvar a si mesmo (e matar o desejo que sente) teria que destruir o capitão.

Há na descrição do assassinato traços que aproximam o ato de violência a um ato sexual, como o prazer que o soldado sente em tocar o queixo barbudo do oficial, as convulsões que sacodem o corpo do oficial antes da morte e o alívio da tensão que o jovem sente ao terminar o ato:

And in a second the orderly, with serious, earnest young face, and under-lip between his teeth, had got his knee in the officer's chest and was pressing the chin backward over the farther edge of the tree-stump, pressing, with all his heart behind in a passion of relief, the tension of his wrists exquisite with relief. And with the base of his palms he shoved at the chin, with all his might. And it was pleasant, too, to have that chin, that hard jaw already slightly rough with beard, in his hands. He did not relax one hair's breadth, but, all the force of all his blood exulting in his thrust, he shoved back the head of the other man, till there was a little cluck and a crunching sensation. Then he felt as if his head went to vapour. Heavy convulsions shook the body of the officer, frightening and horrifying the young soldier. Yet it pleased him, too, to repress them. It pleased him to keep his hands pressing back the chin, to feel the chest of the other man yield in expiration to the weight of his strong, young knees (...) (LAWRENCE, 1914) <sup>125</sup>

122 "Uma vez ele jogou uma luva militar pesada no rosto do jovem soldado." (LAWRENCE, 1914)

123 "Mesmo a sodomia pode ser norma, saudável, Desde que haja troca de sentimento verdadeiro.

Mas se alguma delas for para o cérebro, aí se torna pernicioso:

a indecência no cérebro se torna obscena, viciosa, (...) (LAWRENCE)

124 O coração do capitão deu uma pontada, como de prazer, ao ver o jovem camarada confuso e desequilibrado, com dor.

125 "E em um segundo o ordenança, sério, com seriedade no rosto jovem, e o lábio inferior entre os dentes, tinha colocado o joelho no peito do



O gesto de extrema violência, de destruir o outro, foi a forma encontrada para lidar com um desejo reprimido. Oscar Wilde, na *Balada do Cárcere de Reading*, afirmava que o homem mata aquilo que ama;<sup>126</sup> no caso desse conto, o homem mata aquilo que não consegue possuir.

Bataille, no livro *Erotism: death and sensuality*, explicita esse tipo de reação violenta quando ocorre a impossibilidade da posse do objeto do desejo. No caso do conto em questão, esse impedimento ocorre por razões psicológicas (não-aceitação de sua sexualidade), sociais (preconceito social) e econômicas (diferença de classe social):

Possession of the beloved object does not imply death, but the idea of death is linked with the urge to possess. If the lover cannot possess the beloved he will sometimes think of killing her; often he would rather kill her than lose her. Or else he may wish to die himself. (BATAILLE, p. 20)<sup>127</sup>

A famosa expressão francesa “la petite morte” relacionada às sensações causadas pelo orgasmo, mencionada por Bataille no mesmo livro, reforça a ideia de uma relação entre desejo e morte. Após o orgasmo, ocorre uma espécie de desfalecimento em que há uma breve perda ou enfraquecimento da consciência, como se fosse uma breve experiência de morte no gozo. Bataille destaca o aspecto deliberativo dessa experiência de perda de si mesmo.

Após ter cometido o crime, o jovem sente um breve arrependimento, “It was a pity it was broken. It represented more than the thing which had kicked and bullied him” (LAWRENCE, 1914)<sup>128</sup>. Em seguida, sente um imenso cansaço e começa a delirar. Então, ele foge para uma floresta, perde a consciência de si, sofre uma intensa desidratação, até que o encontram desacordado e o levam a um

---

oficial e estava pressionando o queixo para trás sobre a borda mais distante do tóco da árvore, pressionando, com toda a sua força para trás como tamanho desafoço, a tensão de seus pulsos com um desconhecido alívio. E com a base de suas palmas ele empurrou o queixo, com toda a sua força. E foi agradável, também, ter esse queixo, aquela mandíbula dura já ligeiramente áspera com barba, em suas mãos. Ele não relaxou nem por um segundo, mas como toda a força que reuniu em um golpe, ele empurrou de volta a cabeça do homem, até que ela fez um barulhinho, seguido de uma sensação de esmagamento. Então ele sentiu como se sua cabeça tivesse evaporado. Fortes convulsões sacudiram o corpo do oficial, assustando e aterrorizando o jovem soldado. Mesmo assim, agradeceu-lhe, também, interrompê-las. Agradeceu-lhe manter as mãos pressionando o queixo, sentir o peito do outro homem ceder em expiração ao peso de seus joelhos fortes e jovens (...)” (LAWRENCE, 1914)

126 “The man had killed the thing he loved.” (WILDE)

127 “A posse do objeto amado não implica morte, mas a ideia de morte está ligada ao desejo de possuir. Se o amante não pode possuir a amada, ele poderá pensar em matá-la; muitas vezes ele preferirá matá-la do que perdê-la. Ou então ele pode querer se matar.” (BATAILLE, p. 20)

128 “Foi uma pena sua morte. Ele representava mais do que a coisa que o tinha chutado e intimidado.” (LAWRENCE, 1914)

hospital, onde ele morre.

O corpo do jovem soldado é levado para um necrotério e colocado junto ao corpo do oficial. É somente nesse último momento do conto que esses dois corpos, que tanto se desejavam em vida, podem, finalmente, ser deitados um ao lado do outro:

The bodies of the two men lay together, side by side, in the mortuary, the one white and slender, but laid rigidly at rest, the other looking as if every moment it must rouse into life again, so young and unused, from a slumber. (LAWRENCE)<sup>129</sup>

Longe de ser um autor machista, Lawrence escreveu personagens femininas fortes e independentes e, o que era mais impactante para a época, donas de seus desejos e corpos, haja vista o caso de Lady Chatterley.

A leitura da novela *O raposo* (1922) de Lawrence traz uma importante contribuição para se entender uma característica do desejo, que é o domínio que ele exerce sobre o indivíduo.

*O raposo* é a história de duas mulheres que vivem juntas em uma fazenda. Banford é mais delicada e nervosa, já March tem habilidade para carpintaria e é mais segura de si. De certa forma, as duas se complementam. Uma possível relação homossexual é construída pelas pistas dadas pelo autor, percebidas, por exemplo, no fato delas dormirem no mesmo quarto e nas frases seguintes que fazem referência à March: “She would be the man about the place.” (LAWRENCE,1967,p.1) e na descrição física dessa mesma personagem: “she looked almost like some graceful, loose-balanced young man, for her shoulders were straight, and her movements easy and confident, even tinged with a little indifference or irony. But her face was not a man’s face, ever.”<sup>130</sup> (LAWRENCE,1967,p.3)

O contexto histórico da novela, logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, ajuda a explicar a ausência masculina. Os homens começavam a retornar dos campos de batalha e muitas mulheres haviam ocupado os postos deles.

129 “Os corpos dos dois homens colocados juntos, lado a lado, no necrotério, um branco e esguio, mas deitado rigidamente em repouso, o outro parecendo a cada momento como se fosse despertar para a vida novamente, tão jovem e intacto, de um sono.” (LAWRENCE)

130 “ela parecia quase como um jovem gracioso e de andar tranquilo, pois seus ombros eram retos, e seus movimentos fáceis e confiantes, tocados por um pouco de indiferença ou ironia. Mas seu rosto não era o rosto de um homem, nunca.”

Mas pela leitura da obra, nota-se que a ausência de homens na fazenda se deve à morte do avô de Banford, que chegou a morar um tempo com elas, e, principalmente, por ser uma questão de escolha dessas mulheres.

Apesar das dificuldades, Banford e March são bastante independentes e conseguem cuidar da fazenda. No entanto, a tranquilidade do local é ameaçada com a chegada de uma raposa que ataca as galinhas.

March decide capturar o bicho, mas quando a encontra acontece uma forte e enigmática atração entre ela e a raposa. Ocorre uma espécie de comunicação humano-animal, como se a raposa a conhecesse e elas pudessem se entender apenas com o olhar. Esse encontro causa um imenso fascínio em March. O narrador o descreve como um encantamento, como se March estivesse possuída pela raposa.

Pode-se relacionar esse poderoso encontro com o desejo, pois é comum a perda ou a redução momentânea do domínio de si quando se deseja algo ou alguém com muita intensidade. O desejo conduz o indivíduo como se ele estivesse enfeitiçado. Estar encantado é a perda do domínio do racional. É uma força propulsora mais intensa do que a de resistência do indivíduo:

She lowered her eyes, and suddenly saw the fox. He was looking up at her. His chin was pressed down, and his eyes were looking up. They met her eyes. And he knew her. She was spellbound – she knew he knew her. So he looked into her eyes, and her soul failed her. He knew her, he was not daunted. (...) She took her gun again and went to look for the fox. For he had lifted his eyes upon her, and his knowing look seemed to have entered her brain. She did not so much think of him: she was possessed by him. She saw his dark, shrewd unabashed eye looking into her, knowing her. She felt him invisibly master her spirit. (LAWRENCE, p.7-8)<sup>131</sup>

O surgimento da raposa é como um prenúncio da chegada de Grenfel, um soldado, antigo morador da fazenda antes das mulheres. Ele será hóspede delas por um tempo. Esse homem ruivo é a personificação da raposa e desequilibrará a

131 Ela baixou os olhos, e de repente viu o raposo. Ele estava olhando para ela. Seu queixo estava pressionado para baixo, e seus olhos miravam para cima. Os olhos dele encontraram os dela. E ele a conhecia. Ela estava enfeitiçada - ela sabia que ele a conhecia. Então ele olhou em seus olhos, e sua alma vacilou. Ele a conhecia, ele não se intimidou. (...) Ela pegou a arma de novo e foi procurar o raposo. Pois ele tinha erguido os olhos para ela, e seu olhar consciente parecia ter entrado em seu cérebro. Ela não somente pensou nele: ela estava possuída por ele. Ela viu seu olho escuro, astuto e imperturbável olhando para ela, conhecendo-a. Ela sentiu-o invisivelmente dominar seu espírito. (LAWRENCE, p.7-8)

relação entre as duas mulheres, ao pedir March em casamento.

March, desde o primeiro momento em que o vê, se sente encantada por ele, da mesma forma como ficou com a raposa. Ela projeta nele o que sentiu pelo animal: “But to March he was the fox.” (LAWRENCE, p. 13)

No fim da novela, Grenfel assassina Banford ao simular um acidente ao cortar uma árvore, fazendo com que o tronco caia em cima dela e com isso alcança o seu objetivo final que é o de se casar com March. Apesar da vitória sobre Banford, Grenfel não se sente completamente satisfeito, pois não consegue ter o total domínio sobre os pensamentos e a personalidade de March.

Portanto, para esses personagens violentos de Lawrence, o objeto do desejo se estabelece dentro de uma relação de poder e consiste no domínio integral (corpo e consciência) do outro.

He wanted her to commit herself to him, and to put her independent spirit to sleep. He wanted to take away from her all her effort, all that seemed her very *raison d'être*. He wanted to make her submit, yield, blindly pass away out of all her strenuous consciousness. He wanted to take away her consciousness, and make her just his woman. Just his woman. (LAWRENCE, p. 103)<sup>132</sup>

Voltando para as peças que são os temas centrais desse trabalho, é possível pensar uma relação entre a novela *O raposo e Um Bonde Chamado Desejo*, justamente porque com a chegada do jovem, haverá uma tensão na relação entre as mulheres e uma disputa se iniciará entre Banford e Grenfel pelo domínio de March. Algo semelhante se dá com a rivalidade entre Blanche e Stanley por causa de Stella.

Trazendo a imagem do “poker game”, nome de uma das cenas da peça, para essa leitura, podemos pensar que nesse jogo de cartas entre Blanche e Stanley, o prêmio é a posse de Stella. E como acontece no pôquer, Blanche se utilizará do blefe e da sedução como suas cartas mais fortes e Stanley, por sua vez, tem a seu favor a sua sexualidade, o filho que ajudou a gerar e a descoberta de informações

<sup>132</sup> Ele queria que ela se comprometesse com ele, colocar seu espírito independente para dormir. Ele queria tirar dela todo o seu esforço, tudo o que parecia sua própria razão de ser. Ele queria fazê-la se submeter, ceder, cegamente desfalecer de toda a sua consciência extenuante. Ele queria tirar a consciência dela, e torná-la apenas sua mulher. Só a mulher dele. (LAWRENCE, p. 103)

comprometedoras sobre o passado de Blanche.<sup>133</sup>

Em *O Zoológico de Vidro*, na cena entre Tom e Amanda, fica claro que Tom defende um argumento que o aproxima de Lawrence, enquanto Amanda tem verdadeira repulsa à ideia de que pessoas possam ter instintos:

TOM: Man is by instinct a lover, a hunter, a fighter, and none of those instincts are given much play at warehouse!

AMANDA: Man is by instinct! Don't quote instinct to me! Instinct is something that people have got away from! It belongs to animals! Christian adults don't want it!

TOM: What do Christian adults want, then, Mother?

AMANDA: Superior things! Things of the mind and the spirit! Only animals have to satisfy instincts! Surely your aims are somewhat higher than theirs! That monkeys – pigs –

TOM: I reckon they're not. (WILLIAMS, p. 421)<sup>134</sup>

Para Lawrence, e consequentemente para Williams, o sexo era a força que daria equilíbrio à dualidade “flesh/spirit”:

to him sex was a means of restoring a balance between the two antagonistic forces of the flesh and the spirit, locked in a battle in which the British writer felt the intellect had dangerously gained the upper hand. (DEBUSSCHER, 1997: 167)<sup>135</sup>

Portanto, a personagem Stella representa um equilíbrio entre os personagens Stanley, que podemos associar primordialmente a “flesh”, e Blanche, por sua vez,

133 “This game is a seven-card stud.” (WILLIAMS, p.564) Essa frase que encerra a peça é dita pelo personagem Steve, um dos amigos de jogo de Stanley, seven-card stud é uma modalidade de pôquer e reitera a ideia da disputa entre Blanche e Stanley. Ao final do jogo, é Stanley quem vence a mão e leva o pote.

134 “TOM: O homem é por instinto amante, caçador e guerreiro, e nenhum destes instintos pode existir num almoxarifado!”

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 seus instintos! Certamente nossos objetivos são de alguma forma superiores aos deles! Aos dos macacos- porcos-

TOM: Pois eu acredito que não são.” (WILLIAMS, p. 65, tradução de Clara Carvalho / Grupo Tapa.)

135 “para ele, o sexo era um meio de restaurar o equilíbrio entre as duas forças antagônicas da carne e do espírito, travadas em uma batalha na qual o escritor britânico sentia que o intelecto tinha perigosamente ganho a vantagem.” (DEBUSSCHER, 1997, p. 188).

com mais ênfase à “spirit”. No entanto, convém destacar que ambos os personagens foram construídos de modo tão complexo, que em certos momentos, por exemplo, Blanche também apresenta características do termo “flesh”, como ao seduzir o rapaz que vende assinaturas de jornal ou devido ao seu passado promíscuo. Em Stella, convivem em harmonia ambas as dualidades e isso se deve a sua plena satisfação sexual, como veremos abaixo na descrição de Stella na cena seguinte a noite de amor com Stanley.

Stella is lying down in the bedroom. Her face is serene in the early morning sunlight. One hand rests on her belly, rounding slightly with new maternity. From the other dangles a book of colored comics. Her eyes and lips have that almost narcotized tranquility that is in the faces of Eastern idols. (WILLIAMS, p. 504)<sup>136</sup>

---

136 “Stella está deitada em seu quarto. Seu rosto está sereno no sol das primeiras horas da manhã. Uma de suas mãos repousa sobre sua barriga, que vai se arredondando aos poucos com sua gravidez recente. Da outra mão pende uma revista em quadrinhos colorida. Seus olhos e seus lábios têm aquela tranquilidade meio narcotizada que existe nas faces dos ídolos orientais.” (WILLIAMS, p. 107. Tradução de Brutus Pedreira).

### 4.2.3 Uma leitura do conto *O desejo e o massagista negro*

Anthony Burns, o personagem do conto *O desejo e o massagista negro* de Williams, até os trinta anos jamais havia parado para se perscrutar quais seriam os seus desejos:

O desejo é algo que acaba por ocupar um espaço mais amplo do que o que lhe é concedido pelo indivíduo, e isso se aplica com especial justeza ao caso de Anthony Burns. (WILLIAMS, 2006, p. 264)

Em toda a sua vida, ele sempre reagira passivamente ao que acontecia ao seu redor. Como se até então o personagem tivesse vivido uma vida anódina. O desconhecimento de seus desejos o fazia um ser autômato.

Seu maior prazer era ir ao cinema, onde se sentia mais seguro, pois podia esquecer-se um pouco de si mesmo. Por não se conhecer, e ser extremamente tímido, Burns não se individualizava, sendo por isso engolfado por tudo o que lhe era exterior.

Como o fato de não conhecer os seus próprios desejos não significa que eles não existam, nada impede que um dia eles vençam o medo e encontre formas, mesmo inconscientes, de se manifestar:

mas quando o desejo convive permanentemente com o medo, sem nenhum anteparo entre os dois, o desejo tem de usar de muita astúcia, tem de tornar-se tão velhaco quanto seu adversário, e essa foi uma das ocasiões em que o desejo ludibriou o inimigo que dividia com ele aquele teto. (WILLIAMS, p. 264)

Anthony irá, finalmente, “Burns”, no sentido de se “incendiar”, ao descobrir o seu desejo numa sauna de massagens nas mãos de um massagista negro:

Então começou a bater em seus ombros e nádegas com golpes de violência crescente, e à medida que cresciam a violência e a dor, o homenzinho ia ficando cada vez mais arrebatadamente incendiado com sua primeira satisfação de verdade, até que de súbito um nó se desfez em seu púbis, liberando um fluído quente. (WILLIAMS, p. 267)

Ainda nesse conto, Williams apresenta imagens de incompletude e de abandono que ajudam a entender o desejo como uma força que busca preencher um vazio:

A parede que deixou de ser feita numa casa por terem se acabado os tijolos, o cômodo que faltou mobiliar porque os recursos da família mostraram-se insuficientes – esse tipo de incompletude normalmente é ocultado ou disfarçado por meio de soluções improvisadas. A natureza do homem está repleta dessas improvisações, concebidas por ele próprio para esconder sua incompletude. Ele sente que há uma parte sua que é como uma parede que faltou ser erguida, um cômodo que não pôde ser mobiliado, e faz de tudo para compensar isso. (WILLIAMS, p. 264)

Esse vazio que o desejo tenta preencher é representado por uma ausência de recursos materiais, o que também acontece em *O banquete* de Platão, no qual Sócrates retoma um discurso de Diotima sobre a origem do amor.

O amor seria filho da Pobreza e do Recurso e teria sido concebido durante um banquete entre os deuses para celebrar o nascimento de Afrodite.

Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. (PLATÃO, p.36)

Essa carência que representa um dos lados de Eros, o outro seria a capacidade de encontrar recursos, ilustra uma das funções do desejo, que seria a de tentar preencher essas lacunas.

As sessões de massagens tornam-se cada vez mais violentas porque a reiteração da prática exige um aumento de intensidade para que volte a causar o mesmo ou um maior grau de prazer.

Por causa disso, Burns chega a ter duas costelas quebradas, o que não o impede de continuar com as sessões de espancamento. Entre o massagista e Burns se estabelece uma cumplicidade, calcada em uma mútua dependência para a concretização do desejo:

Formou-se rapidamente entre eles um entendimento sobre o que Burns queria; Burns estava em busca de expiação e o massagista negro era o instrumento natural para isso. Ele odiava corpos de pele branca, pois feriam seu orgulho. (WILLIAMS, p. 268)



Segundo Bataille (1986, p.16), a violência pertence ao campo do erotismo. Ela pode aparecer de modo mais brando com o sentido de violação, como a que ocorre quando um corpo penetra outro:

.. the feeling of elemental violence which kindles every manifestation of eroticism. In essence, the domain of eroticism is the domain of violence, of violation. (BATAILLE, p.16)<sup>137</sup>

Ou de modo mais explícito e intenso, como é o caso do conto em questão, que nos permite abordar a relação entre a experiência sexual e o desejo de destruição. Essa ideia de destruição do outro se mostra presente até mesmo na linguagem coloquial referente ao sexo, como o uso de termos como comer/ foder o outro. Isso ainda nos faz lembrar da imagem que Crane criou da mariposa e sua inevitável atração pela luz que será a causa de sua destruição.

A imagem da fênix (símbolo mitológico apreciado por D.H. Lawrence), ave que renasce das cinzas após um processo de autocombustão, pode servir para ilustrar essa característica do desejo que é a coexistência de sua realização com sua destruição e depois renascimento. Assim como a fênix, o desejo não se finda com a sua realização, ele se auto-alimenta em intensidade ou renasce em um novo desejo.

Mas nos serviremos aqui das imagens que existem no próprio conto e que representam a mais extrema das consequências possíveis da realização do desejo, que é a destruição do outro e/ou a de si mesmo. Assim sendo, o conto termina com o corpo de Burns desconjuntado e devorado pelo massagista.

Esse prazer em ser devorado já havia sido prenunciado no início do conto:

Adorava sentar nas fileiras do fundo, onde a escuridão o absorvia suavemente e ele era como um bocado de comida se dissolvendo no interior de uma boca enorme e cálida. (WILLIAMS, p.263)

137 "... o sentimento de violência elementar que atíça cada manifestação do erotismo. Em essência, o domínio do erotismo é o domínio da violência, da violação." (BATAILLE, p.16)

#### 4.2.4 Sobre a dualidade flesh/spirit em *Um Bonde Chamado Desejo*

My father, a man with the formidable name of Cornelius Coffin Williams, was a man of ancestry that came on one side, the Williams, from pioneer Tennessee stock and on the other from early settlers of Nantucket Island in New England. My mother was descended from Quakers. Roughly there was a combination of Puritan and Cavalier<sup>138</sup> strains in my blood which may be accountable for the conflicting impulses I often represent in the people I write about. (WILLIAMS, 1978: 58)<sup>139</sup>

A representação da dualidade nos personagens de Tennessee Williams é uma característica reconhecida pelo próprio autor como um elemento fundamental em sua obra. No trecho acima citado, percebe-se que essa dualidade aparece até mesmo na leitura que o dramaturgo faz da sua biografia.

Nesta última parte do ensaio, veremos como essa dualidade aparece nos personagens principais de *Um Bonde Chamado Desejo* e como ela pode nos ajudar a refletir sobre a relação entre o sensível e o material na imaginação poética.

A pintura da cena *Poker Night* feita pelo artista norte-americano Thomas Hart Benton, em 1948, causou um desconforto na atriz Jessica Tandy, que interpretou Blanche na primeira montagem de *Um Bonde* na Broadway, pois conforme pode ser vista no anexo ao final deste trabalho, houve uma erotização do corpo de Blanche.

Quando a revista *Look* sugeriu uma versão fotográfica do quadro com os atores, a atriz se recusou a participar com a justificativa de que o quadro representava apenas um lado da peça, o de Stanley.

Em carta à atriz, Williams concordou que Benton havia retratado a peça apenas pelo ponto de vista masculino, com a brutalidade e a crueza sexual presentes em Stanley. Porém, ao mesmo tempo, reconheceu o valor artístico da

138 A distinção entre Puritanos e Cavaliers está relacionada à fundação dos Estados Unidos e à Guerra Civil Americana (1861-1865) e é representativo da rivalidade entre o sul e o norte desse país. A história dos Cavaliers remonta ainda à Guerra Civil Inglesa (1642- 1651). Os Cavaliers seriam simpatizantes da monarquia ou ex-combatentes desse período. Eles se consideravam descendentes de uma classe superior da Inglaterra, os Anglo-Normandos, e se opunham ao grupo do Norte (Puritanos) e industriais. Fonte: <https://www.americanhistoryusa.com/cavaliers-roundheads-american-heritage-english-civil-war/> Acesso em 05/04/20

139 "Meu pai, um homem com o nome formidável de Cornelius Coffin Williams, cuja ascendência tinha de um lado, os Williams, do pioneiro grupo de Tennessee e do outro os primeiros colonos da Ilha Nantucket, na Nova Inglaterra. Minha mãe era descendente dos Quakers. Havia algo próximo de uma combinação das linhagens puritanas e cavalier no meu sangue que podem ser responsáveis pelos impulsos conflitantes que eu frequentemente represento nas pessoas sobre as quais escrevo." (WILLIAMS, p. 58. *Where I live*).

obra e a dificuldade existente em representar esses dois mundos em um único quadro, principalmente para um artista como Benton:

I have such a divided nature! Irreconcilably divided. I look at Benton's picture and I see the strong things in it, its immediate appeal to the senses, raw, sensual, dynamic, and I forgot the play was really about those things which are opposed to that, the delicate half-approaches to something much finer. Yes, the painting is only one side of the play, and the Stanley side of it. Perhaps from the painter's point of view that was inevitable. A canvas cannot depict two worlds easily; or the tragic division of the human spirit: at least not a painter of Benton's realistic type. (WILLIAMS, 2000, p.213) <sup>140</sup>

A entrada em cena de Stanley com um pacote de carne e o modo como ele o lança no colo de Stella, que reage com um misto de susto e divertimento, apresenta de um modo bastante preciso e imediato os traços da personalidade de Stanley e como ele se relaciona com a esposa:

STANLEY: Apanhe!

STELLA: Que é?

STANLEY: Carne!

Ele atira o pacote para ela. Ela grita, protestando, mas consegue apanhá-lo; então ela ri quase sem fôlego. (p.29)

Em muitos aspectos, a caracterização de Stanley representa o extremo oposto de Blanche. Enquanto Blanche é oriunda de uma aristocracia sulista em decadência, Stanley <sup>141</sup>, apesar de norte-americano, descende de uma família de imigrantes pobres.

Blanche o chama de “polaco”, que é o termo que ela utiliza de modo preconceituoso para estabelecer um tipo de diferenciação social. <sup>142</sup>

<sup>140</sup> Eu tenho uma natureza tão dividida! Irreconciliavelmente dividido. Eu olho para a foto de Benton e vejo as coisas fortes nele, seu apelo imediato aos sentidos, cru, sensual, dinâmico, e eu esqueci que a peça era realmente sobre aquelas coisas que se opõem a isso, as delicadas tentativas de se aproximar de algo muito mais fino. Sim, a pintura mostra apenas um lado da peça, o lado de Stanley. Talvez do ponto de vista do pintor isso fosse inevitável. Uma tela não pode retratar dois mundos facilmente; ou a divisão trágica do espírito humano: pelo menos não um pintor do tipo realista como Benton. (WILLIAMS, 2000, p.213)

<sup>141</sup> “A propósito, o nome Stanley pode ser entendido como a americanização do nome polonês Stanislaw, evocando o operário imigrante como membro da sociedade americana.” (ADLER, 1990, p. 21).

<sup>142</sup> Já pedi desculpas três vezes. (O som do piano desaparece.) Tomo banhos quentes para acalmar os meus nervos. Hidroterapia, como eles chamam. BLANCHE: Você, polaco saudável, sem um nervo no corpo, é natural que não saiba o que é estar angustiada.

STANLEY Não sou polaco. Mas o que sou é cem por cento americano, nascido e criado no maior país do mundo e muito orgulhoso disso. Por isso não me chame mais de polaco.” (WILLIAMS, 1976, p.22)

Quando Williams descreve Stanley prevalecem características animalescas<sup>143</sup>, a maior parte delas relacionadas à satisfação dos desejos do corpo:

He is of medium height, about five feet eight or nine, and strongly, compactly built. Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the center of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens. (...) He seizes women up at a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them. (WILLIAMS, p. 481)<sup>144</sup>

Contrapõem-se o lirismo das falas e a fragilidade de Blanche ao pragmatismo e a brutalidade de Stanley. O exercício da masculinidade para esse personagem está baseado no domínio pelo sexo, na intimidação e no uso da violência:

STANLEY: That's how I'll clear the table! (He seizes her arm) Don't ever talk that way to me! "Pig - Polack- disgusting-vulgar-greasy!" – them kind of words have been on your tongue and your sister's too much around here! What do you think you are? A pair of queens? Remember what Huey Long said – "Every man is a King!" And I am the king around here, so don't forget it! (He hurls a cup and saucer to the floor) My place is cleared! You want me to clear your places? (p.537)<sup>145</sup>

O confronto entre esses dois personagens representa o atrito entre os termos

143 O motivo da animalidade em *Um Bonde* encontra um paralelo com o representado por Lawrence em *O raposo*. Destacamos que em *Um Bonde* esse traço animalesco não é algo exclusivo de Stanley. Isso estará presente em diversas outras representações do masculino durante a peça. Como podemos ver no seguinte exemplo quanto a Steve: "Steve bounds after her with goat-like screeches, and chases her..." (WILLIAMS, p. 517)/ "Steve corre atrás dela aos gritos como uma cabra e a persegue..." (nossa tradução) e nessa comparação homem/animal quanto a Mitch: "Mitch is delighted and moves in awkward imitation like a dancing bear." (WILLIAMS, p. 500) / "Mitch está encantado e se move, em tímida imitação, como um urso dançarino." (tradução de Brutus Pedreira, p. 98)

144 "Tem estatura média, entre 1,72 m e 1,75m, e é de complexão robusta e compacta". Uma alegria animal que está implícita em todos os seus movimentos e atitudes. Desde os primeiros anos de sua vida adulta, o centro de sua vida tem sido o prazer com as mulheres, o dar e o receber do jogo do amor, não com uma fraca atitude de concessão, de maneira dependente, mas sim com o poder e o orgulho de um galo emplumado de ricas penas em meio às galinhas. (...) Ele avalia as mulheres num só olhar, com classificações sexuais em que imagens cruas faíscam em sua mente e determinam a maneira como ele sorri para elas.) ( p.53. Tradução de Brutus Pedreira).

145 STANLEY: É assim que vou tirar a mesa! (Agarra o braço dela.) Nunca mais fale assim comigo! "Porco – polaco – nojento – vulgar – engordurado" essa espécie de palavras tem andado muito por aqui, na sua língua e na de sua irmã! Que pensam que são? Um par de rainhas? Lembrem-se do que Huey Long disse: "Cada homem é um rei!" Eu sou rei aqui dentro, é bom que não se esqueçam disso (Atira ao chão uma xícara e um pires.) Meu lugar está limpo. Querem que eu limpe o de vocês? (p. 176)

“flesh/ spirit”. A vitória, para Stanley, tem como condição inevitável a destruição de Blanche. Isso acontecerá de modo gradativo durante a peça. Quando, por exemplo, Stanley revira o baú com as roupas de Blanche em busca de provas contra ela em relação à perda da fazenda, e encontra apenas objetos sem valor aparente, como joias de vidro, roupas antigas e as cartas do jovem marido de Blanche. Stanley não reconhece o valor sentimental dessas cartas. O que ele busca são os documentos referentes às propriedades perdidas ou objetos caros que possam incriminar Blanche.

Algo é maculado nessas cartas ao serem tocadas por Stanley, algo da esfera do sensível e que simboliza a primeira destruição causada em Blanche: “The touch of your hands insults them! (...) Now that you’ve touched them I’ll burn them!” (WILLIAMS, p. 490).<sup>146</sup>

Essa primeira violação da intimidade dela é um prenúncio da cena do estupro. Essa dupla violação de Blanche e o fracasso de sua última cartada, que era se casar com Mitch, causam a sua derrocada final e seu mergulho na loucura.

Na última cena da peça, Blanche já está totalmente imersa em seu mundo de fantasias. Ela aguarda a chegada de Shep Huntleigh, que é uma invenção dela, e no qual ela põe todas as esperanças de salvação, tal como os personagens centrais de *Esperando Godot* de Samuel Beckett.

O equilíbrio entre realidade e ficção é fundamental, por exemplo, para que o público possa usufruir de uma experiência teatral e a “mágica” possa acontecer. Depois do estupro, Blanche, que sempre quis escapar do realismo e buscava dar essa mágica aos outros, perderá totalmente o controle sobre as suas próprias fantasias e elas se tornarão a sua realidade.

A famosa e última frase de Blanche: “Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers.”<sup>147</sup> (WILLIAMS, p. 563) revela que é o gesto de gentileza do médico que a levará ao asilo, que faz com que ela sinta confiança nele e aceite acompanhá-lo: “She allows him to lead her as if she were blind”<sup>148</sup>.” (WILLIAMS, p. 564, 2000) A loucura, portanto, como uma forma de cegueira. A loucura é a extrema experiência de escape da realidade.

A fala de Blanche, “The blind are - leading the blind!” (WILLIAMS, p.492,

<sup>146</sup> “O toque de suas mãos é um insulto para elas. (...) Agora que o senhor as tocou, vou queimá-las. (p.74)

<sup>147</sup> “Seja o senhor quem for... eu sempre dependi da bondade dos estranhos.” ( p. 228)

<sup>148</sup> “Ela deixe que ele a conduza como se fosse cega.” (p. 228)

2000), ao final da cena dois, faz referência a uma parábola bíblica <sup>149</sup> e pode ser interpretada como a cegueira em Blanche e em Stella, a primeira por causa da loucura e a segunda por causa do desejo.

É nessa cena que Stanley conta para Blanche que Stella está grávida. O que afeta Blanche diretamente. Isso pode ser percebido pelo seu tom de delírio no final da frase. Essa informação é uma carta poderosa de Stanley, já que fortalece a união do casal:

BLANCHE: He's just not the sort that goes for jasmine<sup>150</sup> perfume! But maybe he's what we need to mix with our blood now that we've lost Belle Reve<sup>151</sup> and have to go on without Belle Reve to protect us...How pretty the sky is! I ought to go there on a rocket that never comes down. (p. 492)<sup>152</sup>

Stella prefere não acreditar que houve o estupro. Essa recusa de encarar a realidade se assemelha ao comportamento de Blanche.

STELLA: I couldn't believe her story and go on living with Stanley.

EUNICE: Don't ever believe it. Life has got to go on. No matter what happens, you've got to keep on going. (p. 556-557)<sup>153</sup>

No entanto, não se pode negar que existe a possibilidade de que Stella, por causa do estado mental de Blanche, realmente pense que a irmã tenha inventado o estupro. Nesse momento da peça, já é claro para Stella que Blanche mistura realidade com fantasia:

149 Deixem-nos; eles são guias cegos. Se um cego conduzir outro cego, ambos cairão num buraco". (*Mateus 15:14*)

150 A associação que a palavra "jasmine" no texto possibilita com o título do filme de Woody Allen "Blue Jasmine" (2013) lembra a inevitável semelhança entre os dois enredos que comprova o uso de "Um Bonde Chamado Desejo" como referência para esse roteiro.

151 "Creio que ele não é propriamente o tipo que gosta de perfume de jasmim, mas talvez seja o que nós precisamos para misturar com o nosso sangue, agora que perdemos Belle Rêve, ..." (WILLIAMS, p. 77. Tradução de Brutus Pedreira)

152 (... "e temos que continuar sem Belle Reve para nos proteger... Como o céu está lindo! Eu queria pegar um foguete que nunca mais voltasse." (Essa segunda parte da fala foi omitida na tradução de Brutus Pedreira, optamos por traduzi-la porque corresponde a uma alteração no nível do discurso de uma alteração do comportamento de Blanche, que passa da ironia como defesa aos questionamentos de Stanley sobre Belle Reve para um estado de euforia e apreensão ao saber da gravidez de Stella.)

153 "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 de ir em frente. (WILLIAMS, p. 214. Tradução de Brutus Pedreira.)

STELLA: I- just told her that- we'd made arrangements for her to rest in the country. She's got it mixed in her mind with Shep Huntleigh. (p. 556)<sup>154</sup>

Para o público que acabou de assistir à cena entre Stanley e Blanche não restam dúvidas de que houve o estupro, apesar dele não se mostrado, mas apenas indicado pelas ações: "He picks up her inert figure and carries her to the bed."<sup>155</sup>

Por que Stella preferiu não acreditar que houve o estupro é uma questão que o público pode se fazer. Não fica explícito no texto se Stella pensa que, de fato, Blanche inventou tudo isso em sua cabeça, devido a sua insanidade mental; ou se Stella acreditou no que Blanche lhe contou, mas preferiu pensar que era mentira para salvar o seu casamento. A decisão de Stella não é justificada, o que estabelece uma dubiedade em relação a sua decisão final. Sabemos apenas que ela preferiu não acreditar em Blanche e seguir com a sua vida como era antes.

A potência desse questionamento é deixar essa dúvida para que o público tire ele próprio as suas conclusões. Como foi dito anteriormente, Williams acreditava que nem todas as respostas deviam ser entregues. Parte das conclusões da peça devem ser realizar na mente do público. Essa é uma das "mágicas" da experiência teatral e da experiência poética.

Sendo esse um dos aspectos centrais do seu teatro plástico e algo que ele, possivelmente, tenha absorvido de suas leituras de Tchekhov. Não há estudos que provem que Williams tenha lido *Dom Casmurro* e nem é esse o nosso intuito. Mas nós que lemos Machado, podemos nos aproveitar dessa associação para melhor compreendermos o efeito pretendido por Williams.

Independentemente de Stella acreditar ou não no estupro, o casamento deles nunca mais será mais o mesmo. Porque, de qualquer forma, Stella se sentirá culpada pela internação compulsória da irmã. A vitória de Stanley não é completa. É provável que ocorra com ele o mesmo que se deu com o soldado do conto *O raposo*. Apesar do domínio do corpo, a mente de Stella, ou parte dela, estará sempre ligada à Blanche:

STELLA: What have I done to my sister? Oh, God, what have I

154 "Eu ... só lhe disse... que arranjam um lugar no campo pra ela descansar... Na sua cabeça ela está confundindo o lugar com Shep Huntleigh." (p. 213)

155 "Ele apanha a figura inerte de Blanche e a carrega para a cama." (p.209)

done to my sister?<sup>156</sup> (p.562)

O apelo sensual de Stanley é reforçado pelo personagem ao mencionar como era a vida sexual do casal antes da chegada de Blanche. Stanley usa a expressão “get the colored lights going” para se referir ao momento em que eles transavam:

STANLEY: Stell, it's gonna be all right after she goes and after you've had the baby. It's gonna be all right again between you and me the way that it was. You remember that way that it was? Them nights we had together? God, honey, it's gonna be sweet when we can make noise in the night that we used to do and get the colored lights going with nobody's sister behind the curtains to hear us!  
(Their upstairs neighbors are heard in bellowing laughter at something. Stanley chuckles.) Steve an'Eunice... (p. 538)<sup>157</sup>

A peça se encerra com o lado de Stanley vitorioso. A prevalência da carne sobre o espírito não ocorre sem sofrimento por parte do lado submetido à força vencedora, ou seja, tanto para Blanche quanto para Stella.

Contudo, o choro de Stella é dito como “luxurious sobbing”. É um choro também de alívio e que dá abertura para que Stanley se aproxime para consolá-la.

Essa mesma expressão é utilizada quando Eunice faz as pazes com Steve após uma briga violenta, que aparenta ser algo corriqueiro entre eles.<sup>158</sup> O adjetivo “luxurious” é empregado no sentido de voluptuoso, que incita a aproximação do outro:

She sobs with inhuman abandon. There is something luxurious in her complete surrender to crying now that her sister is gone.  
(WILLIAMS, p. 564)<sup>159</sup>

O modo como Stanley se aproxima de Stella para consolá-la é por meio de um convite ao sexo: “He kneels beside her and his fingers find the opening of her

156 “STELLA: O que fiz com a minha irmã? Oh, Meu Deus, o que fiz com minha irmã?”

157 “Stella, tudo vai ficar bem, depois que ela for embora e que você tiver o bebê. Tudo vai ficar bem, de novo, entre mim e você, como era antes. Lembra-se como era? As noites que tínhamos juntos? Puxa vida, meu bem, como vai ser bom, quando a gente puder fazer barulho de noite, como nós fazíamos, sem nenhuma irmã atrás das cortinas para ouvir a gente! (Ouvem-se os vizinhos do andar superior rindo de alguma coisa. Stanley dá uma risadinha.) Steve e Eunice...” (p. 178)

158 “Steve's arm is around Eunice's shoulder and she is sobbing luxuriously and he is cooing love-words.” (p.514-515)

159 “Ela soluça com triste desolação. Há algo de voluptuoso em sua completa rendição ao choro, agora que sua irmã se foi.” (p.229)



blouse.” (p. 564)<sup>160</sup>

A frase que encerra a peça, “This game is seven-card stud.”<sup>161</sup> (p. 564), é dita por Steve, logo após Blanche ser levada para o asilo. É quando os outros amigos de Stanley retornam para os seus lugares à mesa para começar uma nova partida de póquer.

O complemento a essa frase vem na fala, já citada, de Eunice, esposa de Steve, e é uma afirmação sobre a imperiosa continuidade da vida: “Life has got to go on. No matter what happens, you’ve got to keep on going.” (p. 556-557)<sup>162</sup>

---

160 “Ajoelha-se ao lado dela e seus dedos encontram a abertura da blusa dela.” (p.229)

161 “Essa mão é de Seven-card stud.” (Nossa tradução.)

162 “A vida tem de continuar. Não importa o que aconteça, você tem de ir em frente.” (p.214)

#### 4.2.5. Sobre a dualidade material/sensível na imaginação poética

A arte não reproduz o visível, torna visível.

Paul Klee

O capítulo *The last year with Chekhov* da biografia *My life in art* do conhecido diretor, ator e escritor russo Stanislavski relembra uma conversa entre os dois sobre a peça *O Jardim das Cerejeiras*.<sup>163</sup>

Tchékhov estava exultante, pois, finalmente, encontrara o título para a peça que Stanislavsky ensaiava. Stanislavsky, porém, não entendia o que havia de tão especial nas palavras “Vishnevyy Sad” (Cerejal) que Tchékhov repetia com ênfase e com várias entonações e tons de voz diferentes.

Stanislavsky lembra que muitas vezes Tchékhov tinha dificuldade em explicar o que havia criado. O diretor russo notou que havia uma lacuna entre as palavras escolhidas por Tchékhov e toda a carga simbólica que ele tentava transmitir com as variadas repetições dessas palavras.

Uma grande decepção toma conta da fisionomia de Tchékhov quando Stanislavsky lhe explica que toda essa beleza, ternura e delicadeza não estavam nos nomes escolhidos por Tchékhov, mas apenas na intenção que ele dava a essas palavras.

Passado alguns dias, Tchékhov comparece ao ensaio da peça, agora com um sorriso triunfante, pois descobrira que o nome correto não é “Vishnevyy Sad” (Cerejal), mas sim “Vishnévyy Sad” (O Jardim das Cerejeiras).

A diferença na acentuação da palavra em russo, apesar de delicada, modifica completamente o seu sentido. Esse novo título estabelece outra relação com a propriedade, cuja beleza não é mais necessária e por isso será destruída. O cerejal continua valorizado por ser produtivo economicamente, já o Jardim das Cerejeiras:

<sup>163</sup> Millôr Fernandes, na nota do tradutor que antecede a sua tradução de *O Jardim das Cerejeiras*, também menciona esse ocorrido.

brings no profits. It hides in itself and in all of its flowering whiteness the great poetry of the dying life of aristocracy. The Vishnéviy Sad grows for the sake of beauty, for the eyes of spoiled aesthetes. It is a pity to destroy it, but it is necessary to do so, for the economics of life demand it. (STANISLAVSKY, 1952, 417) <sup>164</sup>

Os personagens Liuba (a proprietária do jardim) e Lopakhine (negociante) veem o jardim sob perspectivas opostas porque são de estruturas sociais diferentes. Enquanto a primeira representa uma aristocracia rural em decadência, o segundo é um ex-servo que representa a burguesia ascendente, ávida de rentabilizar o espaço rural.

O trecho da peça a seguir ilustra o embate entre a perspectiva de contemplação do belo e a utilitária:

LIUBA – O que é que tem o nosso jardim?  
LOPAKHINE – Vai custar alguma coisa, também. Mas acho que dez homens em dez dias derrubam tudo.  
LIUBA- Derrubam? Perdão, meu caro amigo, mas você não sabe do que é que está falando. Se existe alguma coisa verdadeiramente interessante, notável mesmo, em toda esta província, é o nosso Jardim de Cerejeiras.  
LOPAKHINE – Ora, a única coisa admirável no seu...Jardim é o tamanho. A imensidão. Só dá cereja de dois em dois anos, com as quais ninguém sabe fazer nada e ninguém quer comprar. (TCHÉKHOV, p.11)

Tchékhov consegue a partir do local, tratar da situação de transição socioeconômica que se iniciava na Rússia naquela época. Seus personagens se encontram em dificuldade para se adaptar a uma nova realidade, que lhes nega um status quo anterior.

Os exemplos semelhantes nas peças de Williams são o da matriarca Amanda (*O Zoológico...*) e o da Southern Belle<sup>165</sup> Blanche (*Um Bonde...*). Ambas as peças se passam no sul dos Estados Unidos, que por sua vez também possuía uma aristocracia rural decadente.

164 "não traz lucros. Esconde na sua brancura florida a grande poesia da vida aristocrática que se acaba. Cresce apenas para a beleza, para os olhos dos estetas privilegiados. É uma pena destruí-lo, mas é algo que precisa ser feito, as demandas econômicas da vida pedem." Nossa tradução com consulta à tradução de Millôr Fernandes

165 "The Southern belle (derived from the French word belle, 'beautiful') is a proper young woman of the American South's upper socioeconomic class." Fonte: Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Southern\\_belle](https://en.wikipedia.org/wiki/Southern_belle)

Nossa tradução: A bela do Sul (oriunda da palavra francesa belle, "bela") é uma jovem mulher bem educada e de uma classe socioeconômica abastada do Sul dos Estados Unidos.

Outro aspecto em comum entre os dois dramaturgos e fundamental na presença de Tchekhov na obra de Williams é o trabalho com as imagens poéticas.

Tchekhov encontrou por fim as palavras certas para exteriorizar uma imagem poética que já habitava sua mente e que sintetizaria a ideia central da peça.

A escolha de imagens poéticas potentes como um jardim de cerejeiras, “um bonde que se chama desejo” ou esculturas de animais de vidro permite ao dramaturgo comunicar uma ideia ou sentimento com uma precisão e expressividade que uma linguagem conotativa dificilmente alcançaria.

Em resposta a uma carta de Irene Selznick, produtora teatral, que criticara o uso de efeitos plásticos e símbolos em uma de suas peças, Williams argumentou que os usava por acreditar que esses recursos, ao serem explorados no teatro, atingem uma expressividade que o diferencia de outras formas verbais.

A etimologia mesmo da palavra teatro guarda em sua origem o significado de “local de onde se vê”. A linguagem teatral permite ao público que ideias ou conceitos abstratos sejam não apenas vistos, entendidos, mas também experimentados pelo público:

but a way of saying more clearly, strongly and beautifully those things which could not have been said so well in language if they could have been said at all in language - a progress which I think very marked in the true use of theatre as distinguished from forms of verbal expression)- a medium worked out with tremendous difficulty in exact, or nearly exact, accord with the very clear and strong conception that it sprang from.”  
(WILLIAMS, 2000, p. 311) <sup>166</sup>

É comum nas dramaturgias de Williams a presença da imagem poética simbolizada em um objeto concreto, cuja existência está relacionada a um personagem. Essa possibilidade de “materializar” o simbólico no palco reveste o objeto de camadas de significação. É o que ocorre, por exemplo, com a lanterna de papel <sup>167</sup> com a qual Blanche cobre as lâmpadas.

<sup>166</sup> “mas uma maneira de dizer de forma mais clara, forte e bela aquelas coisas que não poderiam ter sido ditas tão bem na linguagem, se é que poderiam ser ditas pela linguagem - um progresso que eu acho muito marcado pelo verdadeiro uso do teatro como uma forma distinta de expressão verbal)- um meio trabalhado com enorme dificuldade em exato, ou quase exato, acordo com a concepção muito clara e forte do qual ele surgiu.”  
(WILLIAMS, 2000, p. 311)

<sup>167</sup> “And so, when she sees the naked light bulb in Stanley and Stella’s bedroom, she buys a delicately painted Chinese lantern to soften the glare.

O autor estabelece uma relação de identificação entre esse objeto e a personagem, que permite numerosas interpretações, como pensar na delicadeza de Blanche que se assemelha a uma lanterna de papel chinesa; ou em sua recusa de ter contato direto com o real, sem algo que sirva de intermediário, ou o simples fato de querer esconder a idade, pois uma luz forte revelaria o seu envelhecimento. O que acontece a esse objeto, o gesto bruto com o qual Stanley o retira da lâmpada na cena final, reverbera como se ocorresse na própria personagem:

He crosses to dressing table and seizes the paper lantern, tearing it off the light bulb, and extends it toward her. She cries out as if the lantern was herself. (p.562)<sup>168</sup>

Quando esse objeto, que está relacionado ao mundo sensível do personagem é de alguma forma destruído, isso o força a romper com as suas ilusões e encarar a realidade:

Furthermore, the symbolic moment of divestment is generally dramatized through the gesture of breaking, rending, or shattering the concrete symbol which has been identified as the objective correlative of the character's psychic reality. Thus, Jim's breaking of Laura's unicorn in *The Glass Menagerie*, Serafina's shattering the urn of Rosario in *The Rose Tattoo*, Mitch's tearing Blanche's paper lantern from the naked lightbulb in *A Streetcar Named Desire*, Maggie's disposal of Brick's crutch and liquor bottles in *Cat on a Hot Tin Roof*, the crash of the suitcase filled with Casanova's mementos and the literal stripping away of Marquerite's clothes in *Camino Real* are all symbolic acts which divest the characters of their mythic dimensions, deflate their romantic illusions, and force them to confront a diminished or impoverished reality. (DEBUSSCHER. p.93)<sup>169</sup>

Blanche's condition is a fragile – physically, psychologically, emotionally – as the easily destructible paper lantern: the lantern becomes not only a symbol of her vulnerability and subjugation to time's decay, but also a symbol for the imaginative or creative act that at least temporarily protects her from the grimness and cruelty of reality. When Mitch and, later, Stanley tear the lantern off the bulb, it is as if they are attacking Blanche herself and destroying her world of illusion/ art." (ADLER, 1990, p.29)

168 "Vai até a penteadeira e apanha a lanterna de papel, separando-a da lâmpada, e a estende na direção dela. Ela grita como se a lanterna fosse ela mesma." (WILLIAMS, p.226).

169 "Além disso, o momento simbólico de ruptura é geralmente dramatizado através do gesto de quebrar, rasgar ou quebrar o símbolo concreto que foi identificado como o objeto correlativo à realidade psíquica do personagem. Assim, Jim quebrando o unicórnio de Laura em *The Glass Menagerie*, Serafina destruindo a urna de Rosário em *The Rose Tattoo*, Mitch rasgando a lanterna de papel de Blanche da lâmpada nua em *Um Bonde Chamado Desejo*, Maggie jogando fora as muletas de Brick e as garrafas de licor em *Cat on a Hot Tin Roof*, a queda da mala cheia de lembranças de Casanova e Marquerite se desnudando em *Camino Real* são todos atos simbólicos que despojam os personagens de suas

Essa relação entre a imagem poética e o personagem ajuda o público a entender o mundo interno dessa figura e a vivenciar uma experiência catártica<sup>170</sup>. A simultaneidade da compreensão da ação e da experimentação dos sentimentos dos personagens, ocorrendo de modo coletivo, presencial e em tempo real, fazem do teatro um dos mais potentes meios de expressão humana.

A imagem poética como recurso cênico, assim como a metáfora, “faz ver”. Com o sentido de comunicar o abstrato e torná-lo compreensível:

a ideia de que a metáfora descreve o abstrato sob os traços do concreto já está lá. Como Aristóteles vincula esse poder de “pôr sob os olhos”? Por intermédio da característica de toda metáfora, que é mostrar, “fazer ver”. (RICOUER, 2015: 60)

O “teatro plástico”, nos dias de hoje, já foi assimilado e tem se multiplicado de formas variadas, se pensarmos, por exemplo, no trabalho de diretores como Bob Wilson. Contudo, se pensarmos esse termo como um conceito, ele nos ajuda a entender como Williams pensava a dramaturgia e o papel do dramaturgo.

A dramaturgia não se resumiria às palavras do texto. Williams pensa o texto dramático como uma partitura. Como um texto de partida que propõe mais do que apenas falas e ações, mas também imagens poéticas que incitam os atores e a direção a criarem a partir delas e com isso explorarem as camadas simbólicas do texto.

Obviamente, a dramaturgia tem o seu valor próprio e pode ser estudada isoladamente, como fizemos nesses ensaios, ou apenas ser usufruída como algo próximo a um texto literário. No entanto, o que Williams frisa é que a potência de uma dramaturgia se realiza, definitivamente, no palco:

I wonder if emotions in a play are usually, or even ever, shared by the reader? If they were, would be any point in the

dimensões míticas, esvaziando-os de suas ilusões românticas, e os forçando a enfrentar uma realidade menor ou empobrecida.” (DEBUSSCHER, p.93)

170 “Aristóteles descreve na Poética a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) no próprio momento de sua produção no espectador que se identifica com o herói trágico. (...) Essa purgação, que foi assimilada à identificação e ao prazer estético, está ligada ao trabalho imaginário e à produção da ilusão cênica.” (PAVIS, 2007, p. 40)

production of a play, in translating it from the cold page to the warm and living instruments of the stage? Would there be any real need for great actors and brilliant directors and for designers and technicians? I don't think a play is so different from a sheet of music, and there are not many people who can read a sheet of music and hear the music in a way that would obviate an orchestra or singer. (WILLIAMS, 2000: 312) <sup>171</sup>

Do mesmo modo como as imagens poéticas são simbolizadas em objetos cênicos, Williams também utiliza com bastante frequência outros elementos do teatro plástico como os efeitos de som para exteriorizar o estado de espírito de seus personagens ou do ambiente. O som do “Blue Piano” e da polca são os que predominam durante a peça. O primeiro “expresses the spirit of the life which goes on here.” (WILLIAMS, p. 469) <sup>172</sup>, já a polca reaparece quando Blanche se lembra do passado e dos acontecimentos trágicos.

No entanto, outros sons aparecem durante a peça, como o tiro, que, geralmente, segue o som da polca, e é escutado apenas por Blanche e pelo público. Há ainda as vozes dos vendedores de rua e de um trem se aproximando, dentre outros sons que funcionam dando intensidade dramática às cenas, sublinhando emoções e, principalmente, com o intuito, no caso dos sons, de “fazer ouvir”, de permitir ao público ter uma ideia do colapso mental de Blanche:

A Streetcar named Desire is most expressionistic precisely at those moments when the audience shares with Blanche an internal perception that is not apparent to the others characters. (...) The viewer sees and hears along with Blanche such disturbing and disorienting images and sounds as the screeching of the cat, the glare of the locomotive lights, the music of the Varsouviana polka and the gunshot noise that silences it, the menacing reflections and shadows that appear on the walls, and the inhuman voices and echoes that help replicate her mental state at the end of the play. The play, in fact, becomes more expressionistic in its style as Blanche's emotional and mental breakdown becomes more pronounced.” (ADLER, 1990, p.30) <sup>173</sup>

171 Gostaria de saber se as emoções em uma peça geralmente, ou mesmo alguma vez, foram compartilhadas pelo leitor? Se fossem, teria alguma necessidade na produção de uma peça de traduzi-la da página fria para os instrumentos quentes e vivos do palco? Haveria necessidade real de grandes atores e diretores brilhantes e de designers e de técnicos? Eu não acho que uma peça é tão diferente de uma partitura, e não há muitas pessoas que podem ler uma partitura e ouvir a música sem a necessidade de uma orquestra ou de um cantor. (WILLIAMS, 2000: 312)

172 “expressa o espírito da vida que existe aqui.” (Tradução nossa.)

173 Um Bonde Chamado Desejo é mais expressionista precisamente naqueles momentos em que o público compartilha com Blanche uma percepção interna que não é aparente para os outros personagens. (...) O espectador vê e ouve junto com Blanche tais imagens e sons perturbadores e desorientadores como o grito do gato, o brilho das luzes da locomotiva, a música da polca varsouviana e o barulho

## CONCLUSÃO

There are no stars tonight  
But those of memory.

Hart Crane

Os versos da epígrafe acima são os de abertura do poema *My Grandmother's Love Letters* e representam um aspecto da memória que é o de substituir uma ausência por uma lembrança. Essa aproximação entre temporalidades distintas (passado e presente) pela reconstrução da lembrança pode acontecer por meio da imaginação poética.

Dessa forma, pode a poesia, no sentido mais amplo do termo, ser utilizada tanto como modo de acesso às lembranças (a atualização da memória virtual para a memória atual) quanto como meio para expressá-las.

A lacuna temporal existente entre o passado e o presente é pensada por Williams, no monólogo final de *O Zoológico de Vidro*, como uma distância espacial: “for time is the longest distance between two places.”<sup>174</sup> (WILLIAMS, 2000: 464) e “attempting to find in motion what was lost in space.” (WILLIAMS, 2000: 465).<sup>175</sup>

É de modo parecido que Crane, no poema já referido, pensa o passado. Como uma grande distância espacial em relação ao presente e cuja aproximação deve ser feita com delicadeza e sensibilidade, características encontradas na poesia. O que reforça o argumento da relação entre memória e imaginação poética:

Over the greatness of such space  
Steps must be gentle.

de tiro que a silencia, as reflexões e sombras ameaçadoras que aparecem nas paredes, e as vozes desumanas e ecos que ajudam a replicar seu estado mental no final da peça. A peça, na verdade, torna-se mais expressionista em seu estilo à medida que o colapso emocional e mental de Blanche se torna mais pronunciado.” (ADLER, 1990, p.30)

174 “porque o tempo é a maior distância entre dois lugares.” (p.135).

175 “tentando encontrar no movimento o que fora perdido no espaço.” (p.136).



Por mais que o conhecimento lógico nos possibilite um vasto conhecimento do mundo e de nós mesmos, existem limites para o pensamento racional. O que de fato confirma que *há mais coisas no céu e na terra* e que nem todas as perguntas podem ser respondidas pela razão. O vislumbre dessa outra camada de conhecimento ocorre por uma brecha que pressupõe uma ruptura com a lógica habitual e é realizada pela linguagem poética e não pela linguagem cotidiana.

Em *O Zoológico de Vidro*, essa recuperação da memória ocorre com o recurso teatral da encenação das lembranças. Essa foi a forma encontrada pelo autor de trazê-las para o presente. As lembranças são encarnadas em personagens e, conseqüentemente, em atores e podem ser exteriorizadas.

Foi o trabalho poético que permitiu a organização da experiência (das lembranças) para que elas pudessem formar um todo e serem analisadas, comunicadas e entendidas pelo próprio autor e pelo público.

O desejo, assim como a memória, também apresenta relações com o processo criativo. Pensamos o desejo como uma força que impulsiona o ato de criação. No entanto, há no desejo a possibilidade de perda de controle sobre si mesmo ou a de querer submeter o outro a si a ponto de torná-lo um objeto.

A imagem do desejo como uma fênix ajuda a pensá-lo como uma força que se renova ao se autodestruir. A fênix, assim como os símbolos, nunca morre, apenas se transforma.

Há certa semelhança entre o processo de autodestruição que ocorre numa interpretação metafórica com o símbolo da fênix, já que, assim como a fênix, a interpretação literal se destrói para que um novo sentido possa ser desvelado. É a partir da destruição/negação desse sentido antigo que uma nova possibilidade de sentido surge. É esse movimento que permite o surgimento de novas metáforas e de novas relações com as palavras, que alargam nosso conhecimento de mundo por aumentarem nossa capacidade de comunicação e de percepção da realidade.

Williams escreveu no texto de apresentação de *Camino Real*, uma de suas peças na qual o simbólico foi mais intensamente explorado, que ele não estava interessado “[n] essas coisas gastas que se acham numa loja de departamento”.

É dessa forma que ele trata do que em Ricouer encontramos como metáforas mortas. O que ele almejava em suas dramaturgias eram as metáforas vivas, as imagens poéticas que ainda despertam um trabalho da mente, que causam uma

extensão do sentido, que dizem algo novo acerca da nossa realidade, que alargam a nossa percepção de mundo ou como Ricouer afirmava, que permitem um desvelamento de um modo possível de ver o mundo. (1976: p.104)

Essas mesmas características foram valorizadas por Crane no que ele chamava de “lógica da metáfora” e no aspecto visionário de seus poemas e que Williams defendeu como “teatro plástico”, no qual ele exercitou a habilidade teatral de mostrar o que não está explícito no texto, mas que se realiza a partir dele:

The color, the grace and levitation, the structural pattern in motion, the quick interplay of live beings, suspended like fitful lightning in a cloud, the things are the play, not words on paper, nor thoughts and ideas of an author, those shabby things snatched off basement counters at Gimbel's. (WILLIAMS, 2000: 747)<sup>176</sup>

---

176 “A cor, a graça e a sensação de suspensão no ar, uma estrutura padrão em movimento, a rápida interação das coisas vivas, suspensas como intermitentes relâmpagos em uma nuvem, essas coisas são a peça, não palavras no papel, nem pensamentos e ideias de um autor, não como essas coisas gastas retiradas dos balcões do porão de uma loja de departamento.” (WILLIAMS, 2000: 747).

## Referências bibliográficas

ADLER, Thomas P. *A streetcar named desire: The moth and the lantern*. Boston, Twayne Publishers, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo. Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES. *Retórica* (tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena). São Paulo: Folha de S.Paulo, 2015.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

\_\_\_\_\_. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1992.

BATAILLE, Georges. *Erotism: death and sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986.

BERUTTI, Eliane Borges. *Tese “Tennessee Williams, poeta da fragmentação: um estudo de À margem da vida, Gata em teto de zinco quente e De repente no último verão*. Orientador: Marlene Soares dos Santos. 1987. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BETTI, Maria Silvia. *Lirismo ironia: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças de uma ato*. In\_ *27 carros de algodão de Tennessee Williams*. Tradução Grupo Tapa. Realizações Editora, 2012.

BEWLEY, Marius. *Masks & Mirrors: essays in criticism*. London: Chatto & Windus, 1970.

BIGSBY, C.W.E. *Modern American Drama (1945-1990)*. Great Britain: Cambridge University Press, 1992.

BLOOM, Harold. *Tennessee’s Williams The Glass Menagerie Bloom’s Guides Comprehensive Research & Study Guides*. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2007.

BROWNE, Cornelius. *Hart Crane*. In: PARINI, Jay. *The Oxford Encyclopedia of American Literature*, Volume 1. New York: Oxford University Press, 2004.

BURNSIDE, John. *The Music of Time*. (Kindle Edition) London, Profile Books, 2019.

CRANE, Hart. *Complete poems and selected letters*. Library of America: New York, 2006.

CUDDON, J.A. *A dictionary of literary terms*. England: Penguin, 1984.

DEBUSSCHER, Gilbert. *Minting their Separate Wills: Tennessee Williams and Hart Crane*. In: BLOOM, Harold. *Modern American Drama*. United States of America: Chelsea House Publishers, 2005.

\_\_\_\_\_. *Creative rewriting: European and American influences on the dramas of Tennessee Williams*. In: Roudané, Matthew C. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. New York, Cambridge University Press, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DEVLIN, Albert J. *The selected letters of Tennessee Williams. Volume II*. Co-edited by Nancy M. Tischler. New Directions Pub: New York, 2000.

DOWNER, Alan S. *O teatro norte-americano hoje*. (tradução de José Paulo Paes). São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

DURHAM, Frank. *Theatre Poet in Prose*. In: Bloom's Modern Critical Interpretations: The Glass Menagerie, Updated Edition. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007.

EDELMAN, Lee. *Transmemberment of Song: Hart Crane's Anatomies of Rhetoric and Desire*. Estados Unidos. Stanford University Press, 1987

ELLMANN, Richard e O'CLAIR, Robert. *"modern poems: an introduction to poetry"*. Estados Unidos: W.W. Norton & Company, INC, 1976.

FLANDOLI, Elizabeth Belleza. *Dramaturgia e Ficção curta: um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams {1911-1983}* (Doutorado em Letras)- Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo- São Paulo, 2016.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Tradução: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

HAMMER, Langdon. *Modern Poetry*. Transcrição das aulas 13 e 14 do Curso online da "Open Yale Courses". Gravado em 2007 na Yale University. Disponível online em <<https://oyc.yale.edu/english/engl-310>> Acessado em 28 de junho de 2018.

HIRSCH, Foster. *Retrato del artista*. México: Editora Noema., 1981.

HORTON, Philip. *Hart Crane: the life of an American poet*. Estados Unidos: The Viking Press, 1957.

HOSHIKAWA, Ana Maria Novi. *Anton Tchékhov e Tennessee Williams:*

*dramaturgias em comparação*. Dissertação em Literatura e Cultura Russa. Universidade de São Paulo, 2015.

KING, Thomas L. *Irony and Distance in The Glass Menagerie*. Educational Theatre Journal 25 (1973): Disponível em: <https://shsudramaturgy2015newcomb.files.wordpress.com/2015/06/irony-and-distance-in-the-glass-menagerie.pdf> Acesso em 20/04/20

LAHR, John. *Tennessee Williams: The Pilgrimage of the Flesh*. New York: W.W.Norton & Company, 2014.

LAWRENCE, D. H., *The fox*. New York: Bantam Books, 1967.

\_\_\_\_\_. *The Prussian Officer and other stories*. London: Duckworth & Co, 1914. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/22480/22480-h/22480-h.htm>

\_\_\_\_\_. *A fênix*. Tradução de Aíla de Oliveira Gomes. In: \_\_\_\_\_. **Alguma poesia**. Seleção, tradução e introdução de Aíla de Oliveira Gomes. Edição bilíngue. São Paulo, SP: T. A. Queiroz, 1991. Em inglês: p. 200; em português: p. 201. Disponível em: <https://blogdocastorp.blogspot.com/2019/07/d-h-lawrence-fenix.html> Acessado em: 25/04/20

LEIBOWITZ, Herbert A. *Hart Crane: an introduction to the poetry*. New York: Columbia University Press, 1968.

LESSING, Doris. In: LAWRENCE, D.H. *O amante de lady Chatterley*. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

LEWIS, R.W.B. *The poetry of Hart Crane: a critical study*. New Jersey: Princeton University Press, 1967.

LUCAREZI, Anderson Mezzarno. *Hart Crane: poesia e tradução*. Criação & Crítica, n. 24, p., out 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/157632> Acessado em 20/04/20.

MARIANI, Paul L. *The broken tower: a life of Hart Crane*. New York: W.W. Norton & Company, 1999.

MIGLIAVACCA, Adriano. *Hart Crane's Voyages: Analysis and Translation*. Dissertação de Mestrado em Letras – Literaturas Estrangeiras Modernas. Porto Alegre, UFRS, 2013.

MILLER, Arthur. In: WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York, New Directions Book, 2004.

MUNRO, Niall. *Hart Crane's Queer Modernist Aesthetic*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

PLATÃO. *O Banquete/ Platão. Do Amor/Plotino*. Tradução de Albertinho Pinheiro, Bauru, São Paulo: EDIPRO, 1996.

\_\_\_\_\_. *Íon*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa, Portugal: Editorial Inquérito, 1988.

PERKINS, David. *A history of Modern Poetry: Modernis and after*. Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.

PISCATOR, Erwin. *O teatro politico*. Tradução de Aldo Della Nina. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1968.

PRESLEY, Delma Eugene. *The Glass Menagerie: an american memory*. Boston, Twayne Publishers, 1990.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, volume 1. Tradução: Fernando Py. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

RICHARDS, I. A. *A Background for Contemporary Poetry*. In\_ *The Criterion: 1922-1939 Vol. III*. Great Britain: Faber and Faber Limited, 1967.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução: Joaquim Torres Cosa e António M. Magalhães. Porto – Portugal: Rêes Editora Ltda, 1983.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução: Contança Marcondes Cesar. São Paulo, Ed. Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Tradução de Artur Morão. Portugal, Editora: edições 70, 1976.

ROTTERDAM, Eramos de. *Elogio da Loucura*. Tradução: Paulo M. Oliveira. São Paulo: Editora Edipro, 2005.

ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.) *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge. U.K: Cambridge University Press, 1997.

SANFELICE, Vinicius Oliveira. *Metáfora e imaginação poética em Paul Ricœur*. Santa Maria, RS, 2014, 93p. Dissertação de Mestrado- Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Maria. Disponível online. Acesso em 28 junho de 2018.

SHAW, Bernard. *The doctor's dilemma*. Penguin Books: England, 1957.

SILVA, Paulo Igor Xavier da. *Reflexão Crítica da Sociedade Vitoriana*. Web artigos, 2017. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/reflexao-critica-da-sociedade-vitoriana-segundo-wilde/116900> Acesso em 23/04/20

STANISLAVSKI, Constantin. *My life in art*. New York: Little, Brown and Company, 1952.

TCHÉKHOV, Anton. *O Jardim das Cerejeiras*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

WILDER, Thornton. *Nossa Cidade*. Tradução: Elsie Lessa. São Paulo, Editora Abril, 1976.

## Obras de Tennessee Williams

WILLIAMS, Tennessee. *The Glass Menagerie*. In: Tennessee Williams plays 1937-1955. Estados Unidos. The Library of America, 2000.

\_\_\_\_\_. *A streetcar named desire*. In: Tennessee Williams plays 1937-1955. Estados Unidos. The Library of America, 2000.

\_\_\_\_\_. *The selected letters of Tennessee Williams. Volume II*. Edited by Albert J. Devlin and co-edited by Nancy M. Tischler. New Directions Pub: New York, 2000.

\_\_\_\_\_. *Where I live: Selected Essays*. New York: New Directions, 1978.

\_\_\_\_\_. *Memórias*. Rio de Janeiro: Ed Novas Fronteiras, 1976.

\_\_\_\_\_. *O Zoológico de Vidro / De repente no último verão/ Doce Pássaro da Juventude*. Tradução: Clara Carvalho/ Grupo Tapa. Realizações Editora. 2014.

\_\_\_\_\_. *Um Bonde Chamado Desejo*. Tradução: Brutus Pedreira. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_\_. *49 Contos de Tennessee Williams*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Now the cats with jeweled claws and other one-act plays*. New York: W.W.Norton & Company, 2016. (Kindle Edition)

### **Sites Web apresentados:**

<http://antoniocicero.blogspot.com/2011/02/ee-cummings-impression-iv-impressao-iv.html>

Acessado em 23/04/20

<https://www.poets.org/poetsorg/poem/somewhere-i-have-never-travelledgladly-beyond>

Acessado em 26/04/19

<https://www.revistaprosaversoearte.com/e-e-cummings-poemas/>

Acessado em 26/04/19

<https://owlcation.com/humanities/Analysis-of-Poem-The-Broken-Tower-by-Hart-Crane>

Acessado em 28/06/18.

<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45>

Acessado em 26/05/19

<https://www.poetryfoundation.org/poets/hart-crane>

Acessado em 23/04/19

<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-poeta-hart-crane-suicida-se-no-mar>

Acessado em 26/05/19

<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/works/0103crandell.pdf>

Acessado em 23/04/20

<https://revistacult.uol.com.br/home/breve-panorama-da-prosa-teatral/>

Acessado em 23/04/20

<http://www.pbs.org/wgbh/aso/databank/entries/dh35lo.html>

Acessado em 26/05/19



## Apêndice

### The Wine Menagerie

Invariably when wine redeems the sight,  
Narrowing the mustard scansions of the eyes.  
A leopard ranging always in the brow  
Asserts a vision in the slumbering gaze.

The glozening decanters that reflect the street  
Wear me in crescents on their bellies. Slow  
Applause flows into liquid cynosures:  
- I am conscripted to their shadows' glow.

Against the imitation onyx wainscoting  
(Painted emulsion of snow, eggs, yarn, coal, manure)  
Regard the forceps of the smile that takes her.  
Percussive sweat is spreading to his hair. Mallets,  
Her eyes unmake an instant the world...

What is it in this heap the serpent pries-  
Whose skin, facsimile of time, unskeins  
Octagon, sapphire transepts round the eyes;  
-From whom some whispered carillon assures  
Speed to the arrow into feathered skies?

Sharp to the windowpane guile drags a face,  
And as the alcove of her jealousy recedes  
An urchin who has left the snow  
Nudges a cannister across the bar  
While August meadows somewhere clasp his brow.

Each chamber, transept, coins some squint,  
Remorseless line, minting their separate wills-  
Poor streaked bodies wreathing up and out,  
Unwitting the stigma that each turn reveals:  
Between black tusks the roses shine!

New thresholds, new anatomies! Wine talons  
Build freedom up about me and distill  
This competence- to travel in a tear  
Sparkling alone, within another's will.

Until my blood dreams a receptive smile  
Wherein new purities are snared; where chimes  
Before some flame of gaunt repose a shell

Tolles once, perhaps, by every tongue in hell.  
-Anguished, the wit that cries out of me:

“Alas, -these frozen billows of your skill!  
Invent new dominoes of love and bile...  
Ruddy, the tooth implicit of the world  
Has followed you. Though in the end you know  
And count some dim inheritance of sand,  
How much yet meets the treason of the snow.

“Rise from the dates and crumbs. And walk away,  
Stepping over Holofernes’ shins-  
Beyond the wall, whose severed head floats by  
With Baptist John’s. Their whispering begins.

“-And fold your exile on your back again;  
Petrushka’s valentine pivots on its pin.”

### **The Broken Tower**

The bell-rope that gathers God at dawn  
Dispatches me as though I dropped down the knell  
Of a spent day - to wander the cathedral lawn  
From pit to crucifix, feet chill on steps from hell.

Have you not heard, have you not seen that corps  
Of shadows in the tower, whose shoulders sway  
Antiphonal carillons launched before  
The stars are caught and hived in the sun's ray?

The bells, I say, the bells break down their tower;  
And swing I know not where. Their tongues engrave  
Membrane through marrow, my long-scattered score  
Of broken intervals... And I, their sexton slave!

Oval encyclicals in canyons heaping  
The impasse high with choir. Banked voices slain!  
Pagodas, campaniles with reveilles out leaping-  
O terraced echoes prostrate on the plain!...

And so it was I entered the broken world  
To trace the visionary company of love, its voice  
An instant in the wind (I know not whither hurled)  
But not for long to hold each desperate choice.

My word I poured. But was it cognate, scored  
Of that tribunal monarch of the air  
Whose thigh embronzes earth, strikes crystal Word  
In wounds pledged once to hope - cleft to despair?

The steep encroachments of my blood left me  
No answer (could blood hold such a lofty tower  
As flings the question true?) -or is it she  
Whose sweet mortality stirs latent power?-

And through whose pulse I hear, counting the strokes  
 My veins recall and add, revived and sure  
 The angelus of wars my chest evokes:  
 What I hold healed, original now, and pure...

And builds, within, a tower that is not stone  
 (Not stone can jacket heaven) - but slip  
 Of pebbles, - visible wings of silence sown  
 In azure circles, widening as they dip

The matrix of the heart, lift down the eye  
 That shrines the quiet lake and swells a tower...  
 The commodious, tall decorum of that sky  
 Unseals her earth, and lifts love in its shower.

### For the Marriage of Faustus and Helen

“And so we may arrive by Talmud skill  
 And profane Greek to raise the building up  
 Of Helen's house against the Ismaelite,  
 King of Thogarma, and his habergeons  
 Brimstony, blue and fiery; and the force  
 Of King A baddon, and the beast of Cittim;  
 Which Rabbi David Kimchi, Onkelos,  
 And A ben Ezra do interpret Rome.”

-THE ALCHEMIST.  
 I

The mind has shown itself at times  
 Too much the baked and labeled dough  
 Divided by accepted multitudes.  
 Across the stacked partitions of the day-  
 Across the memoranda, baseball scores,  
 The stenographic smiles and stock quotations  
 Smutty wings flash out equivocations.

The mind is brushed by sparrow wings;  
 Numbers, rebuffed by asphalt, crowd  
 The margins of the day, accent the curbs,  
 Convoying divers dawns on every' corner  
 To druggist, barber and tobacconist,  
 Until the graduate opacities of evening  
 Take them away as suddenly to somewhere

Virginal perhaps, less fragmentary, cool.  
There is the world dimensional for  
those untwisted by the love of things  
irreconcilable...

And yet, suppose some evening I forgot  
The fare and transfer, yet got by that way  
Without recall, -lost yet poised in traffic.  
Then I might find your eyes across an aisle,  
Still flickering with those prefigurations-  
Prodigal, yet uncontested now,  
Half-riant before the jerky window frame.

There is some way, I think, to touch  
Those hands of yours that count the nights  
Stippled with pink and green advertisements.  
And now, before its arteries turn dark  
I would have you meet this bartered blood.  
Imminent in his dream, none better knows  
The white wafer cheek of love, or offers words  
Lightly as moonlight on the eaves meets snow.

Reflective conversion of all things  
At your deep blush, when ecstasies thread  
The limbs and belly, when rainbows spread  
Impinging on the throat and sides  
Inevitable, the body of the world  
Weeps in inventive dust for the hiatus  
That winks above it', bluet in your breasts.

The earth may glide diaphanous to death;  
But if I lift my arms it is to bend  
To you who turned away once, Helen, knowing  
The press of troubled hands, too alternate  
With steel and soil to hold you endlessly.  
I meet you, therefore, in that eventual flame  
You found in final chains, no captive then  
Beyond their million brittle, bloodshot eyes;  
White, through white cities passed on to assume  
That world which comes to each of us alone.

Accept a lone eye riveted to your plane,  
Bent axle of devotion along companion ways  
That beat, continuous, to hourless days-  
One inconspicuous, glowing orb of praise.

## II

Brazen hypnotics glitter here;  
Glee shifts from foot to foot,  
Magnetic to their tremulo.  
This crashing opera bouffe,  
Blest excursion! this ricochet  
From roof to roof-  
Know, Olympians, we are breathless  
While nigger cupids scour the stars!

A thousand light shrugs balance us  
Through snarling hails of melody.  
White shadows slip across the floor  
Splayed like cards from a loose hand;  
Rhythmic ellipses lead into canters  
Until somewhere a rooster banters.

Greet naively-yet intrepidly  
New soothings, new amazements  
That cornets introduce at every turn-  
And you may fall downstairs with me  
With perfect grace and equanimity.  
Or, plaintively scud past shores  
Where, by strange harmonic laws  
All relatives, serene and cool,  
Sit rocked in patent armchairs.

O, I have known metallic paradises  
Where cuckoos clucked to finches  
Above the deft catastrophes of drums.  
While titters hailed the groans of death  
Beneath gyrating awnings I have seen

The incunabula of the divine grotesque.  
This music has a reassuring way,

The siren of the ' springs of guilty song-  
Let us take her on the incandescent wax  
Striated with nuances nervosities  
That we are heir to: she is still so young,  
She cannot frown upon her as she smiles,  
Dipping here in this cultivated storm  
Among slim skaters of the gardened skies.

### III

Capped arbiter of beauty in this street  
That narrows -darkly into motor dawn,  
You, here beside m/e, delicate ambassador  
Of intricate slain numbers that arise  
In whispers, naked of steel;  
religious gunman!  
Who faithfully, yourself, will fall too soon,  
And in other ways than as the wind settles  
On the sixteen thrifty bridges of the city:  
Let us unbind our throats of fear and pity.

We even,  
Who drove speediest destruction  
In corymbulous formations of mechanics,-  
Who hurried the hill breezes, spouting malice  
Plangent over meadows, and looked down  
On rifts of torn and empty houses

Like old women with teeth unjubilant  
That waited faintly, briefly and in vain:

We know, eternal gunman, our flesh remembers  
The tensile boughs, the nimble blue plateaus,  
The mounted, yielding cities of the air!

That saddled sky that shook down vertical  
Repeated play of fire-no hypogeum  
Of wave or rock was good against one hour.  
We did not ask for that, but have survived,  
And will persist to speak again before  
All stubble streets that have not curved  
To memory, or known the ominous lifted arm

That lowers down the arc of Helen's brow  
To saturate with blessing and dismay.

A goose, tobacco and cologne-  
Three winged and gold-shod prophecies of heaven,  
The lavish heart shall always have to leaven  
And spread with bells and voices, and atone  
The abating shadows of our conscript dust.

Anchises' navel, dripping of the sea,-  
The hands Erasmus dipped in gleaming tides,  
Gathered the voltage of blown blood and vine;  
Delve upward for the new and scattered wine,  
O brother-thief of time, that we recall.  
Laugh out the meager penance of their days  
Who dare not share with us the breath released,  
The substance drilled and spent beyond repair  
For golden, or the shadow of gold hair.

Distinctly praise the years, whose volatile  
Blamed bleeding hands extend and thresh the height  
The imagination spans beyond despair,  
Outpacing bargain, vocable and prayer.

## **Phoenix**

### **D.H. Lawrence**

Are you willing to be sponged out, erased, cancelled,  
made nothing?

Are you willing to be made nothing?  
dipped into oblivion?

If not, you will never really change.

The phoenix renews her youth  
only when she is burnt, burnt alive, burnt down  
to hot and flocculent ash.  
Then the small stirring of a new small bub in the nest  
with strands of down like floating ash  
shows that she is renewing her youth like the eagle  
imortal bird.

### **A Fênix**

Você está querendo ser extinto, apagado, excluído,  
feito nada?

Você está querendo ser feito nada?  
Mergulhado em oblévio?

Se não quer, você nunca mudará de verdade.

A fênix renova a sua juventude  
somente quando é queimada, queimada viva, queimada  
até ser feita  
em flóculos de cálida cinza.  
Então o leve agitar-se, no ninho, de um mínimo rebento  
recoberto de fina penugem, como cinza flutuando,  
revela que a fênix começa a renovar a sua juventude,  
como a águia –  
pássaro imortal.

### **Referência:**

### **Bawdy can be sane**

### **D.H. Lawrence**

Bawdy can be sane and wholesome,  
in fact a little bawdy is necessary in every life  
to keep it sane and wholesome.

And a little whoring can be sane and wholesome.  
In fact a little whoring is necessary in every life  
To keep it sane and wholesome.

Even sodomy can be sane and wholesome  
granted there is an exchange of genuine feeling.

But get any of them on the brain, and they become pernicious:  
bawdy on the brain becomes obscenity, vicious.  
Whoring on the brain becomes really syphilitic  
and somody on the brain becomes a mission,  
all the lot of them, vice, mission, etc., insanely unhealthy.

In the same way, chastity in its hour is sweet and wholesome.  
But chastity on the brain is a vice, a perversion.  
And rigid suppression of all bawdy, whoring or other such commerce  
Is a straight way to raving insanity.  
The fifth generation of puritans, when it isn't obscenely profligate,  
Is idiot. So you've got to choose.

## O POETA HART CRANE SUICIDA-SE NO MAR

**Vinicius de Moraes**

Quando mergulhaste na água  
Não sentiste como é fria  
Como é fria assim na noite  
Como é fria, como é fria?  
E ao teu medo que por certo  
Te acordou da nostalgia  
(Essa incrível nostalgia  
Dos que vivem no deserto...)  
Que te disse a Poesia?

Que te disse a Poesia  
Quando Vênus que luzia  
No céu tão perto (tão longe  
Da tua melancolia...)  
Brilhou na tua agonia  
De moribundo desperto?

Que te disse a Poesia  
Sobre o líquido deserto  
Ante o mar boquiaberto  
Incerto se te engolia  
Ou ao navio a rumo certo  
Que na noite se escondia?

Temeste a morte, poeta?  
Temeste a escarpa sombria  
Que sob a tua agonia  
Descia sem rumo certo?  
Como sentiste o deserto  
O deserto absoluto  
O oceano absoluto  
Imenso, sozinho, aberto?



Que te falou o Universo  
O infinito a descoberto?  
Que te disse o amor incerto  
Das ondas na ventania?  
Que frouxos de zombaria  
Não ouviste, ainda desperto  
Às estrelas que por certo  
Cochichavam luz macia?

Sentiste angústia, poeta  
Ou um espasmo de alegria  
Ao sentires que bulia  
Um peixe nadando perto?  
A tua carne não fremia  
À idéia da dança inerte  
Que teu corpo dançaria  
No pélago submerso?

Dançaste muito, poeta  
Entre os véus da água sombria  
Coberto pela redoma  
Da grande noite vazia?  
Que coisas viste, poeta?

De que segredos soubeste  
Suspenso na crista agreste  
Do imenso abismo sem meta?

Dançaste muito, poeta?  
Que te disse a Poesia?

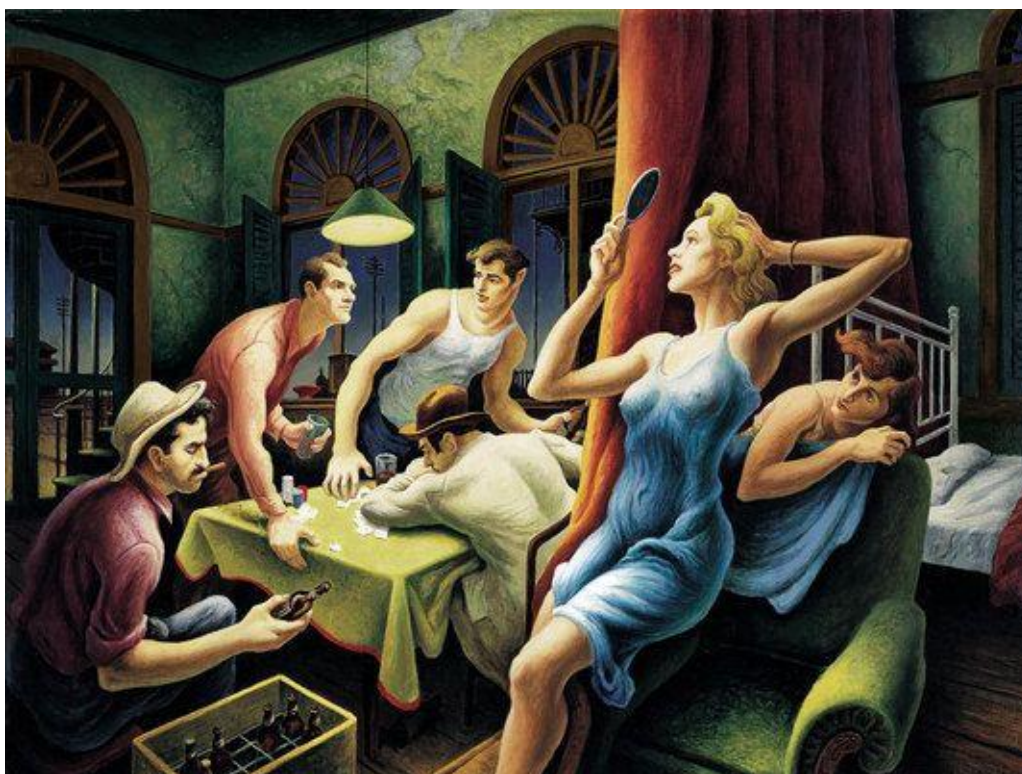


Figura 1 – Thomas Hart Benton *Poker Night* (from *A Streetcar Named Desire*) 1948

[Disponível em: <<https://whitney.org/collection/works/4174>>. Acesso em 24/04/20]