



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A TRAGÉDIA MODERNA E A DIALÉTICA DA ETICIDADE:**  
**O ANTAGONISMO DRAMÁTICO ENTRE BLANCHE DUBOIS E STANLEY**  
**KOWALSKI EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO***

**JOÃO DÓIA DE ARAÚJO**

JOÃO PESSOA  
2016

**JOÃO DÓIA DE ARAÚJO**

**A TRAGÉDIA MODERNA E A DIALÉTICA DA ETICIDADE:  
O ANTAGONISMO DRAMÁTICO ENTRE BLANCHE DUBOIS E STANLEY KOWALSKI  
EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo.

Área de concentração: Literatura e Cultura.

**JOÃO PESSOA**  
2016

A663t

Araújo, João Dóia de.

A tragédia moderna e a dialética da eticidade: o antagonismo dramático entre Blanche Dubois e Stanley Kowalski em Um bonde chamado Desejo / João Dóia de Araújo.- João Pessoa, 2016.

121f.

Orientadora: Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL

1. Williams, Tennessee, 1911-1983 - crítica e interpretação.  
2. Literatura e cultura. 3. *Streetcar*. 4. Conflito. 5. Tragédia moderna.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

BANCA EXAMINADORA

Presidente: \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo.  
(Orientadora)

1º Examinador: \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Ana Luisa dos Santos Camino.  
(Examinador Externo)

2º Examinador: \_\_\_\_\_

Prof<sup>o</sup>. PhD. Michael Harold Smith.  
(Examinador Interno)

3º Examilador: \_\_\_\_\_

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>a</sup> Leyla Thais Brito da Silva.  
Suplente

João Pessoa, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016.

## **AGRADECIMENTOS**

**À minha Mãe.** Por permitir que eu faça minhas escolhas e por estar ao meu lado.

**Aos meus irmãos.** Que mesmo em minha ausência, entendem meus esforços.

**Aos amigos.** Que acreditam no meu potencial e estão comigo em meio às dificuldades, fazendo-me lembrar de quem sou e minhas capacidades.

**À amada orientadora.** Que, com sapiência, gentileza e muita sabedoria, me ensina em cada encontro, o caminho do conhecimento construído através de muito esforço.

Dedico este trabalho a todos que me incentivaram e que acreditaram no meu potencial durante esta caminhada pelo conhecimento. Agradeço principalmente a Aleksander Pinheiro, amigo fiel, que me apoiou e torceu pelo sucesso desta nova fase. Além de todos aqueles que têm o mesmo sentimento.

“Aceita o conselho dos outros, mas nunca  
desistas da tua própria opinião.”

William Shakespeare.

## ABSTRACT

The research developed in this study intends to analyze, in the light of the theory of social drama, the dramatic actions of the characters Blanche Dubois and Stanley Kowalski in Tennessee Williams' play *A Streetcar Named Desire* (translated into Portuguese as *Um Bonde Chamado Desejo*). In the analysis of that dramatic text, we use, as a theoretical basis for this study, basic concepts related to the dramatic genre, taking as a starting point the fundamentals of Aristotelian tragedy, as well as the contributions of the analytical theory of modern drama formulated by authors such as Hegel, John Howard Lawson, Raymond Williams and Sandra Luna. The contributions of these theorists led us to discern conflictive events in the development of the plot, conflicts mainly engendered by the actions of the main characters: Blanche DuBois and Stanley Kowalski. The antagonism represented by these opponents reveals a dialectical interplay between each character's *ethos* and their deeds and words. From the conflicts they experience in the plot, the dramatic actions become tragic, in the sense formulated by Raymond Williams who defines social drama as "modern tragedy". This study does not intend to make an exhaustive investigation about the play, but to contribute to the debate on the proposal made in this research, opening further discussions regarding the dramatic action in the play.

Keywords: Tennessee Williams, Streetcar, Conflict, Modern Tragedy.



## RESUMO

A pesquisa bibliográfica desenvolvida neste estudo pretende analisar, à luz da teoria do drama social, as evoluções dos conflitos entre as ações das personagens Blanche DuBois e Stanley Kowalski na peça *A Streetcar Named Desire* (traduzida para o Português como *Um bonde chamado Desejo*) do escritor Tennessee Williams. Na análise do texto dramático, utilizaremos como fundamentação teórica, conceitos relacionados ao gênero dramático, tomando como ponto de partida os fundamentos aristotélicos da tragédia, bem como as contribuições analíticas da teoria do drama moderno formulados por autores como Hegel, John Howard Lawson, Raymond Williams e Sandra Luna. As contribuições desses teóricos nos conduziram a análises sobre os eventos conflituosos na evolução da trama. Conflitos esses engendrados pelas personagens principais: Blanche DuBois e Stanley Kowalski. O antagonismo representado desses oponentes revela uma dialética ação recíproca entre o *ethos* das personagens, de suas intenções e palavras. A partir dos conflitos e das experiências representadas na trama, as ações dramáticas das personagens tornam-se trágicas, de acordo com Raymond Williams, que define o drama social como “tragédia moderna”. Este estudo não pretende esgotar o tema investigado, mas, contribuir para a reflexão sobre a proposta realizada e abrir possibilidades de discussões posteriores com relação à ação dramática da peça.

**Palavras-Chave:** Tennessee Williams, *Streetcar*, Conflito, Tragédia Moderna

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO I – A DRAMATURGIA DE TENNESSEE WILLIAMS NO CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL ESTADUNIDENSE</b> .....	13
1.1 – CENÁRIOS DO DRAMA E DO TEATRO ESTADUNIDENSE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: DAS ORIGENS À “ERA DE OURO” .....	13
1.2 - TENNESSEE WILLIAMS: VIDA, OBRA E FORTUNA CRÍTICA .....	21
1.2.1 DRAMAS DA VIDA PESSOAL E PRODUÇÃO ESCRITA.....	21
1.2.2 TENNESSEE WILLIAMS E A CRÍTICA.....	31
1.2.3 UM BONDE CHAMADO FORTUNA – A GÊNESE DA OBRA, A SUA FORTUNA CRÍTICA E AS REPERCUSSÕES DA PEÇA <i>UM BONDE CHAMADO DESEJO</i> NO TEATRO E NO CINEMA .....	38
<b>CAPÍTULO II - BASES TEÓRICAS PARA O ESTUDO DA TRAGÉDIA MODERNA</b> .....	46
2.1 A <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES E O LEGADO GREGO.....	46
2.2 O ERRO TRÁGICO E A ETICIDADE: A TRAGÉDIA ANTIGA E O DRAMA MODERNO ....	59
2.3 SURGIMENTO E CARACTERÍSTICAS DO DRAMA MODERNO: A “TRAGÉDIA MODERNA”, PARA RAYMOND WILLIAMS .....	61
2.4 A TRAGÉDIA MODERNA E A DIALÉTICA DA ETICIDADE .....	67
<b>CAPÍTULO III A TRAGÉDIA MODERNA E A DIALÉTICA DA ETICIDADE: O ANTAGONISMO DRAMÁTICO ENTRE BLANCHE DUBOIS E STANLEY KOWALSKI EM <i>UM BONDE CHAMADO DESEJO</i></b> .....	72
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	115
<b>REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO</b> .....	118

## INTRODUÇÃO

A dramaturgia trágica ocidental, durante séculos, voltou-se à representação de acontecimentos envolvendo reis e príncipes, figuras de alta estirpe e elevado prestígio. Em decorrência de transformações de ordem política e social na história do ocidente, na era moderna, mais precisamente a partir do século XVIII, a dramaturgia passou a apresentar uma nova estética, concebida para representar atitudes e comportamentos de pessoas comuns. Esses personagens, representativos de diversas amostras do mundo da vida da burguesia e de outras classes menos favorecidas, apresentam, através de suas vontades, atitudes conflituosas com consequências dramáticas para as dimensões existenciais e sociais de suas ações.

Esses conflitos tornaram-se a base para o drama moderno. Ligado a conflitos sociais, o antigo “erro trágico”, que na antiguidade emergia no homem através de suas relações com os deuses, associa-se agora à noção do livre arbítrio, na medida em que as personagens modernas exercem suas vontades próprias, quebrando o selo do destino e, assim, alterando o modelo de condição trágica que caracterizava as tragédias clássicas.

Assim, na modernidade, os heróis do drama tentam escrever seus destinos mediante sua própria vontade, à medida que correm em direção ao trágico. A ênfase na liberdade de ação afeta a vida das personagens, de forma que seus destinos se tornam diretamente relacionados com suas escolhas. Tais escolhas são, portanto, o reflexo de suas atitudes, sendo estas as forças que geram as mais diversas consequências, movendo, assim, o drama em direção ao seu desfecho.

A peça *A Streetcar Named Desire*, traduzida para o português como: *Um bonde Chamado Desejo* (doravante *Streetcar*), escrita pelo dramaturgo Tennessee Williams, foi produzida em 1947 e apresenta-se como um drama doméstico representativo desse teatro moderno, uma peça que dramatiza uma fatia de realidade associada ao contexto dos Estados Unidos da América em meados do século XX.

A trama ocorre em New Orleans, cidade ao sul dos Estados Unidos, e seus personagens principais são: uma ex-professora de inglês chamada Blanche DuBois, sua irmã Stella, casada com um operário fabril chamado Stanley Kowalski. A ação dramática de *Streetcar* desenvolve-se a partir de uma visita inesperada da personagem Blanche, que chega à casa da família Kowalski, instalando-se e estabelecendo uma relação de conflitos crescentes que instauram a desordem no seio da vida familiar. Além de criar conflitos de família, Blanche ameaça a estabilidade da vida do casal, contribuindo para ocasionar conflitos cada vez maiores, que afetam a todos os que convivem com os Kowalski. Com a evolução dos

conflitos, a convivência torna-se cada vez mais difícil entre as personagens, por suas diferentes e divergentes perspectivas de vida, suas atitudes e as consequências de suas ações convergindo para um embate final e estabelecendo o desfecho da ação dramática da peça.

Com o propósito de contextualizar o cenário dramático onde surgiu a peça *Streetcar*, decidimos que no primeiro capítulo deste trabalho seria relevante tratar brevemente do panorama teatral estadunidense no qual surgiu e foi aclamado o escritor Tennessee Williams. O florescimento do teatro dos Estados Unidos de meados do século XX foi caracterizado pela influência da mídia de massa, a grandiosidade dos espetáculos da Broadway e o esforço criativo dos dramaturgos que surgiam, frequentemente, de pequenos grupos teatrais. Tais eventos projetaram mundialmente o teatro estadunidense, promovendo o destaque de escritores da era Pós-Segunda Guerra, como Arthur Miller e Tennessee Williams.

Após abordar o panorama teatral dos Estados Unidos, ainda no primeiro capítulo, decidimos apresentar a vida, obra e fortuna crítica do dramaturgo Tennessee Williams. Considerando que grande parte de sua escrita tornou-se reconhecida por suas experiências biográficas, parece-nos necessário trazer para este estudo o conceito de bio/grafia desenvolvido por Dominique Maingueneau, que trata da correspondência entre as fases da criação literária e os acontecimentos da vida que exercem influência sobre o escritor. Vejamos:

Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união (MAINGUENEAU, 1995, p. 46).

No que diz respeito a Tennessee Williams, a crítica especializada é recorrente em afirmar o caráter autobiográfico de sua obra. Essa influência autobiográfica marcou sua escrita e lhe serviu de inspiração para sua criação, mas o destaque de sua literatura veio através da forma com que representou a intimidade dos sentimentos do coração humano. Ao abordar tais sentimentos, Williams retratou em várias de suas peças o esforço por representar, através da ficção, as intenções que subjagam as ações e as armadilhas a que o ser humano está submetido. Dentre suas obras premiadas está a peça *A Streetcar Named Desire*, peça de grande repercussão, aqui abordada quanto ao seu processo de criação, fortuna crítica e as suas repercussões no teatro e no cinema.

Considerando que a peça objeto de nossa análise, embora produzida na modernidade, constrói-se estruturalmente à luz da chamada tradição aristotélica, decidimos

utilizar como bases teóricas, inicialmente, estudos sobre a tragédia e o trágico formulados por Aristóteles, Schiller e Hegel. Partimos, então, para o exame de outros autores que estudam mais especificamente o drama moderno, e, assim, complementam a base teórica da pesquisa, dentre eles: William Archer, Ferdinand Brunetière, John Howard Lawson, Peter Szondi, Raymond Williams, Terry Eagleton e Sandra Luna. Esses estudos, com suas contribuições, permitiram o desenvolvimento da pesquisa sobre as teorias da tragédia e do drama moderno (considerado “tragédia moderna” por Raymond Williams), elucidando conceitos relativos ao universo dramático no qual se insere o nosso *corpus*. Essas fases teóricas são apresentadas e discutidas no capítulo II.

Sendo assim, a partir das contribuições teóricas dos autores acima mencionados, construímos, no capítulo III, uma análise crítica, com base na noção de conflito dramático, da peça em questão, o que sugere, por sua vez, a “dialética da eticidade” como motor dos conflitos que engendram o drama. Com este arcabouço teórico, passamos a investigar a peça *Streetcar*, discutindo temas que fomentam debates sobre a representação do homem em suas relações sociais, foco dos palcos da modernidade.

É imprescindível afirmar que nosso estudo não pretende esgotar o tema proposto para investigação e análise. As relações interpessoais representadas nesta peça do escritor Tennessee Williams suscitam reflexões que focam muitos aspectos das relações sociais da modernidade, expressas através de uma obra dramática que, ao tratar de uma tragédia doméstica, faz-se lugar privilegiado de outros tantos temas implicados num fazer teatral que se quer reflexo de realidade.

Nossa análise para o texto da peça *A Streetcar Named Desire* pretende abrir discussões sobre os antagonismos circunstanciais que alimentam a ação dramática, levando as personagens principais da trama a embates que culminam num conflito final. Resta decidir, ao final do trabalho, se é possível considerar a peça como um drama trágico, ou melhor, como uma “tragédia moderna”, como propõe Raymond Williams, para quem o drama burguês é o continuador contemporâneo das antigas tragédias.

## **CAPÍTULO I – A DRAMATURGIA DE TENNESEE WILLIAMS NO CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL ESTADUNIDENSE.**

### **1.1 – CENÁRIOS DO DRAMA E DO TEATRO ESTADUNIDENSE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: DAS ORIGENS À “ERA DE OURO”.**

O surgimento da literatura moderna nos Estados Unidos da América ocorreu a partir de uma transição da cultura Puritana para uma fase de produção literária laicizada, baseada na importação de obras europeias dos mais variados gêneros literários. Por intermédio dessa influência, ocasionou-se um processo que revolucionou a cultura dos Estados Unidos, reavivada por trocas de experiências, vivências e pelo desejo de criar uma sociedade que pudesse ser caracterizada por uma cultura própria.

Com a secularização da vida social, por volta do século XVIII, o movimento da independência e o esforço para criar uma nação economicamente sustentável fariam surgir uma nação com hegemonia política e social no cenário mundial, em um país que, antes do início do século XX, já experimentava um longo período de crescimento social e econômico. Tal crescimento abriu possibilidades para a melhoria de vida de grande parte da sociedade estadunidense, bem como favoreceu o aumento do nível de escolaridade da população. Em consequência disto, um maior número de pessoas ingressou em cursos superiores. Estes acontecimentos promoveram, além de outros benefícios, a valorização e o gosto pela cultura de forma geral, num contexto em que a mudança de comportamento da população acompanhava o crescimento econômico do país (VANSPANCKEREN, 1994).

Embora, por questões religiosas, esse legado cultural não incluísse o drama<sup>1</sup>, na primeira metade do século XX o teatro dos Estados Unidos floresceu, sendo importante considerar os fatores que contribuíram para que essa dramaturgia seguisse seu curso rumo aos “anos dourados” da criação e produção dramatúrgica, o que se deu no período imediatamente posterior à Segunda Guerra. De acordo com Martin Gottfried, uma explicação para este notável desenvolvimento artístico diz respeito às mudanças culturais ocorridas por meio da riqueza produzida no país, aliada às circunstâncias históricas que favoreceram os Estados Unidos (1970, p. 31). Os efeitos sociais ocorridos após a Segunda Guerra Mundial fariam florescer a produção artístico-cultural, espécie de resposta aos traumas deixados pela guerra.

---

<sup>1</sup> De acordo com Massad (1977) o Puritanismo contribuiu para repressão da literatura e das artes no período colonial estadunidense de forma que: “Algumas colônias chegaram a elaborar leis contra a representação teatral” (1977, p. 105).

Após a Segunda Guerra mundial, apesar das perdas humanas, de tensões sociais e históricas, os Estados Unidos consolidariam sua ascensão econômica e política, tornando-se a nação com o império militar e econômico mais poderoso do mundo (GOTTFRIED, 1970, p. 31). A partir deste contexto sócio-histórico, a literatura estadunidense chegaria a meados do século XX influenciada pelo consumismo de uma sociedade urbana com uma cultura de massa poderosa, como afirma VanSpackeren: “O que mais transformou a sociedade americana, porém, foi o advento da mídia e da cultura de massa” (1994, p.79).

Mais tarde, a cultura difundida no período pós-Segunda Guerra ensejaria uma reflexão sobre a nova posição social estadunidense no mundo, o “americanismo”. Segundo Shiach, a nação norte-americana ficou amplamente alienada, ao ponto de tornar-se furiosamente materialista, e cada vez mais a cultura de massa dominou a indústria da música popular, os filmes em Hollywood e a disseminação de informações transmitidas pelos jornais, revistas e televisão. Com o domínio dos meios de massa, surgiu a censura e a perseguição aos que eram considerados comunistas. Muitos escritores e artistas foram apontados e perseguidos como comunistas, como constatamos:

Many writers became the target of McCarthyite investigation for ‘Un-Americanism’, subject to charges of a lack of loyalty and patriotism. [...] It was in this era of great American power and wealth, but also widespread fear, paranoia and the rumblings of rebellions, that Arthur Miller and Tennessee Williams would establish themselves as the leading dramatists of their time. Through their plays, both would respond – albeit in very different ways – to confusions and turmoil of post-war American society<sup>2</sup> (SHIACH, 2005, p. 28-29).

Assim, por meio desse contexto sócio-histórico, a literatura estadunidense encontrou um caminho de crescimento acelerado, caracterizado pela cultura de massa e de seus efeitos de longo alcance. Levando em consideração esses acontecimentos, os Estados Unidos se tornaram poderosos no tocante aos meios de alcançar o grande público através do cinema, do rádio e da televisão. O teatro, para não ficar obsoleto, reinventou-se, para acompanhar as mudanças culturais dessa sociedade. Antes mesmo de ocorrer a explosão da cultura de massa, o teatro dos Estados Unidos já caminhava para a inovação, com o propósito de atender à demanda de exigências da cultura estadunidense.

---

<sup>2</sup> “Muitos escritores tornaram-se alvo das investigações de ‘anti-americanismo’ feitas por McCarthy, sujeitos a acusações de falta de lealdade e patriotismo. [...] Foi nesta época de grande poder e riqueza americana, mas também de medo generalizado, paranóia e rumores de rebeliões, que Arthur Miller e Tennessee Williams iriam se estabelecer como os principais dramaturgos de seu tempo. Através de suas peças, ambos responderiam - embora de maneiras muito diferentes - a confusões e ao tumulto da sociedade americana do pós-guerra”. Tradução nossa.

Considere-se que, na medida em que o público se tornava culturalmente mais exigente, experimentava também a novidade do *show business* trazido pela Broadway. A Broadway, em meados do século XX, apresentava um teatro voltado para o grande público, desenvolvendo produções musicais de alto padrão espetacular. Por isso mesmo, quando a peça era de cunho experimental e não fazia sucesso, era modificada para satisfazer o mercado cultural, que ia se habituando ao padrão de qualidade estética desenvolvido na Broadway, como afirmava Gassner em meados do século XX:

Na Europa, esse trabalho sofria menos as exigências de servir à iniciativa comercial, porque as peças apareciam em repertório, enquanto que hoje em dia, especialmente na Broadway, uma peça que não obtenha um êxito imediato é logo aposentada. Infelizmente, muitas vezes, quando uma peça não promettesse um sucesso popular, em nosso teatro de alto custo, a obra ou é modificada para satisfazer ao mercado, ou não consegue uma produção profissional no palco (1965, p.40).

Assim, a Broadway tornou-se conhecida como o lugar em que os teatros dos Estados Unidos mostram “maior habilidade em fazer o teatro dar certo como empreendimento comercial” (BERTHOLD, 2001, p. 513). Foi através da Broadway que o teatro estadunidense alcançou prestígio, sendo consagrado pelo público e crítica, o que acabou por fazer do drama moderno um gênero artístico aclamado em larga medida. As práticas comerciais, as longas temporadas e a tendência ao perfeccionismo dos espetáculos fizeram da Broadway o lugar onde “encenava-se o que promettesse casa cheia” (2001, p.514). E ainda, até hoje, Nova York continua sendo a cidade de destaque em produções teatrais da dramaturgia.

No entanto, neste contexto de cultura dramática, merecem especial atenção neste estudo não exatamente as produções da Broadway, mas aquelas surgidas nos muitos teatros espalhados pelo país, atentas aos “dramas” da nação estadunidense e representativa dos conflitos e crises existenciais e sociais que afetavam as pessoas e, nesse sentido, que contrariavam, em larga medida, as versões positivas do “Sonho Americano”.

Com isso queremos dizer que foi através do que ocorreu na Broadway, mas também através do que surgiu fora dela que o teatro dos Estados Unidos trouxe sua contribuição para a história mundial do teatro do século XX, assumindo expressões de destaque em diversas partes do mundo, de acordo com Margot Berthold:

Pessoas viajavam a Paris, Londres, Berlim, Monte Carlo e Moscou para assistir aos espetáculos de drama, ópera ou balé sobre os quais “se” falava. O teatro lançava pontes sobre fronteiras e entre continentes. A América fazia contribuições cada vez mais significativas para o concerto teatral do século XX (2001, p. 452).



Considere-se, como dado importante, que vários dramaturgos consagrados na Broadway iniciaram seus trabalhos em pequenas companhias de teatro espalhadas pelo país. Somente depois que as peças faziam sucesso nos pequenos teatros eram representadas ao grande público ou recebiam auxílio de patrocinadores que melhoravam as produções. Antes de a iniciativa privada intervir no teatro profissional estadunidense (predominantemente caracterizado pela Broadway), em meados da década de 50, existiam vários grupos de dramaturgia como o Theatre Guild e o Group Theater. Grupos como estes eram formados, na maioria das vezes, por semi-profissionais, estudantes ou amadores do teatro.

Gottfried chamava o teatro *off-Broadway* de “ala esquerda” do teatro norte-americano. A atividade do teatro *off-Broadway* era desenvolvida por dramaturgos de vanguarda, que rompiam padrões tradicionais da arte teatral, colocando em prova no palco o seu talento em criar obras inovadoras, produzindo técnicas e estilos de representação inaugurais, como o crítico declara: “A ala esquerda representa o desafio – o oposto. É antagônica a qualquer norma, em qualquer frente, que esteja propondo uma mudança na forma dramática, no ponto-de-vista, na cenografia, na atuação ou direção” (GOTTFRIED, 1970, p. 82).

Para entender melhor como surgiu e o quanto se tornaria influente o teatro *off-Broadway*, talvez seja necessário voltar um pouco no tempo. No período de duas décadas (1920-1940), após a Primeira Guerra Mundial, o teatro dos Estados Unidos seguiu formas e padrões europeus, antes de desenvolver seu estilo próprio, tal como afirma Gassner: “Nosso pequeno movimento de teatro iniciou-se sob auspícios diferentes dos teatros livres da Europa, que estabeleceram o realismo e o pensamento social no palco” (1965, p. 73).

Sob a luz da estrela de Ibsen, todo o teatro moderno havia recebido inspiração. E foi pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, pioneiro do estilo dramático realista, que surgiram peças como: *Casa de Bonecas* (1879), *Espectros* (1881) e *Um Inimigo do Povo* (1882). Com grande repercussão e aceitação de público e crítica, a fama e a influência de Ibsen se espalharam ao redor do mundo.

Resumidamente, o realismo dramático trata de enredos que imitam situações e problemas do cotidiano. Segundo Shiach: “Realism produces plays that have clearly defined plots, climaxes and resolutions of the social problems that are represented”<sup>3</sup> (2005, p. 57). Dentre as contribuições do teatro de vanguarda inspiradas em Ibsen, que influenciaram os dramaturgos estadunidenses, destacam-se as abordagens de questões sociais, a

---

<sup>3</sup> “O realismo produz peças que tem claramente definidos seu enredo, clímax e resoluções dos problemas sociais que são representados”. Tradução nossa.

experimentação de novas formas de linguagem no palco e novos formatos na construção dos espetáculos.

Como exemplo de realismo moderno, podemos citar a peça *All My Sons* - *Todos eram meus filhos* (1947)<sup>4</sup>, do dramaturgo norte-americano Arthur Miller. A peça foi escrita de forma similar ao estilo de Ibsen, tal como afirma Schiach: “Arthur Miller has often been linked to Ibsen, especially in the plays produced early in his career. Indeed, in his first successful play, *All My Sons*, he used realism in a similar style to Ibsen [...]”<sup>5</sup> (2005, p.29).

De acordo com Gottfried, o teatro *off-Broadway* “afastou-se de peças realistas e didáticas[...]” (1970, p. 84), sem, no entanto, deixar questões sociais à parte:

Os autores de esquerda acharam a disciplina da peça realista por demais restritiva e antiteatral. Olham para a vida através da arte, não “realisticamente” (o que considera *irrealístico*), mas imaginativamente, considerando honestamente a *própria* vida irrealística; vendo as organizadas vidas exteriores que as pessoas vivem como camuflagens sociais de suas desorganizadas vidas interiores (GOTTFRIED, 1970, p. 86).

Na verdade, após o *boom* do influente realismo, de acordo com Berthold, a arte dramática passou por várias mudanças, e diversas formas de estilo tornaram-se conhecidas:

Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa (2001, p.452).

Estas tipologias de estilos dramáticos indicaram características do teatro feito em diversas partes do mundo, que também motivaram o teatro *off-Broadway*. Dentre as categorias de estilo, os tipos estéticos que mais nos interessam neste estudo são o realismo e o expressionismo, por apresentarem estilos importantes para o objeto de nossa análise mais adiante.

O expressionismo, de acordo com Shiach, além de explorado nas artes visuais e plásticas, foi também muito usado na dramaturgia. O drama expressionista apresenta a visão

---

<sup>4</sup> Trata-se de uma história de um empresário industrial (Joe Keller), que fabrica produtos defeituosos para a guerra. Joe reconhece que é responsável tanto pela morte de pilotos da Segunda Guerra Mundial, quanto pela morte do filho mais velho, que também morreu na guerra, e do filho mais novo (Larry) que comete suicídio. Na peça, Joe vive uma história trágica em decorrência dos erros que cometeu. A peça é uma crítica à nação estadunidense ao sustentar a guerra. (MILLER, Arthur. *A View from the Bridge/ All my sons*, New York: Penguin plays, 1969.)

<sup>5</sup> “Arthur Miller tem sido frequentemente ligado à Ibsen, especialmente nas peças produzidas no início de sua carreira. De fato, em *All My Sons* (*Todos eram meus filhos*), sua primeira peça de sucesso, ele usou o realismo em um estilo semelhante ao de Ibsen [...]” Tradução nossa.

de mundo do dramaturgo a partir de seu próprio referencial. O dramaturgo não reproduz a realidade como ela é, mas através de elementos e estratégias teatrais, tais como: linguagem, poesia, sons e efeitos visuais, que lhes permitem apresentar ao público diferentes formas de expressão da realidade no palco. Nota-se que o drama expressionista tornou-se mais criativo e experimental do que o drama realista: “Dramatists would deal with new subject matter and themes, experiment with form and language, apply innovative theatrical techniques, break away from the straitjacket imposed by realism [...]”<sup>6</sup> (SHIACH, 2005, p. 13).

A proposta vanguardista do teatro *off-Broadway* também considerava o diálogo do cotidiano, porém adornado de poesia: “Outra mudança de esquerda na linguagem teatral favorece o diálogo limpo, moderno, poético. [...] Tennessee Williams permanece de esquerda a esse respeito” (GOTTFRIED, 1970, p. 118). De certo modo, o mérito das inovações nos textos e na produção dramática de espetáculos do teatro estadunidense é conferido a vários dramaturgos *off-Broadway*, que receberam influências tanto de Ibsen, quanto do dramaturgo Eugene O’Neill.

O’Neill foi um dos primeiros dramaturgos estadunidenses que se destacaram e influenciaram o movimento de vanguarda. De acordo com John Gassner, O’Neill representou o *avant-garde* nos Estados Unidos e na Europa na década de 1920-30. Além disso, O’Neill é conhecido como um dramaturgo moderno pela forma como criou seus textos para o teatro estadunidense, influenciado como foi O’Neill pela psicanálise freudiana. Pois “tanto a forma quanto o conteúdo dramáticos foram ainda mais modernizados por sua relação à divulgação do freudianismo ou psicologia profunda, que o levou a tentar dramatizar pressões subconscientes” (GASSNER, 1965, p. 102). Além disso, O’Neill era uma pessoa engajada no teatro e nas revoluções sociais, como afirma Gassner:

Líder do movimento experimental do *Little Theater*, dirigido por sua própria organização e produção de peças que era a *Provincetown Players* de Greenwich Village, e depois de 1920 também principal autor de ala progressista do profissionalismo da Broadway, O’Neill deflagrou uma revolta de grande vulto contra o realismo vulgar. O’Neill também exprimiu uma reação geral contra os costumes vitorianos, especialmente contra a ética puritana e protestante associada ao vitorianismo americano aliando-se, neste ponto, ao lado dos rebeldes de sua geração [...] (1965, p. 102).

Além de O’Neill, Suzan Glaspell participou com suas peças entre os pioneiros do drama moderno nos Estados Unidos. O Grupo de teatro conhecido como Provincetown

---

<sup>6</sup> “Os dramaturgos trabalharam com novos assuntos e temas, experimentaram forma e linguagem, aplicaram técnicas teatrais inovadoras, romperam com a camisa de força de regras de estilo impostos pelo realismo [...]”. Tradução nossa.

Players revelou vários dramaturgos, dos quais realçamos O'Neill e Glaspell, mas vários outros receberam destaque pela crítica, antes de iniciarem carreira na Broadway. De acordo com Gassner (1965), a produção teatral norte-americana antes do surgimento desses criadores da dramaturgia estadunidense era caracterizada por um vazio literário.

Depois das temporadas de sucesso de O'Neill, os conteúdos dramáticos de maior destaque na época Pós-Segunda Guerra Mundial provinham dos dramaturgos Arthur Miller e Tennessee Williams. De acordo com Gottfried: “Durante dez anos imediatamente posteriores ao fim da guerra parecia que o teatro americano se achava em boa forma – que talvez mesmo uma idade do ouro tivesse começado (GOTTFRIED, 1970, p.32)”. E de fato, a era de ouro do teatro tinha iniciado.

Mais tarde, a Provincetown, que havia nutrido o teatro de O'Neill e Glaspell, ficou conhecida como um celeiro de novos escritores para o teatro. Tennessee Williams passou várias temporadas de verão na cidade, criando poemas e peças. Dentre elas, *Battle of Angels - Batalha dos Anjos* e *The Purification - A Purificação* (ambas escritas em 1940), tal como ele mesmo afirma no trabalho desta última: “Naquele sótão, escrevi minha única peça em versos, *The Purification* (A Purificação). Tinha instalado lá uma pequena mesa de escrever, uma caixa de madeira com minha máquina portátil [...]” (WILLIAMS, 1976, p. 82).

Valendo-se de temas realistas e formas expressionistas, experimentais, estes profissionais da arte dramática estadunidense desenvolveram seus dramas sociais e criaram suas próprias técnicas inovadoras de luz, som e ambientação para compor o cenário das peças, construindo novos *layouts* de cena para as representações nos teatros, compondo, assim, uma nova estética quanto à forma visual de apresentar as peças. Junto a essas inovações, esses dramaturgos estadunidenses expressaram, através de seus textos, ideologias e opiniões sobre a maneira de viver e o comportamento da nação, que influenciariam o teatro posterior.

Pode-se concluir, portanto, que, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, a cultura dos Estados Unidos viveria no teatro o inverso do seu período de colonização, assumindo realmente sua condição de independência. Se, antes, os primeiros núcleos de atores sociais envolvidos com a cultura importavam ideias, pensamentos, obras e fundamentos ideológicos, em meados do século XX a cultura dos Estados Unidos parece afirmar-se como uma cultura de identidade própria, passando a exportar seus costumes e características através dos vários tipos de produções artísticas, dentre eles a música, a literatura, o teatro e a dramaturgia. Essa evolução da dramaturgia estadunidense talvez seja devida ao fato de que, naquele tempo, “cada movimento era mais ou menos um reflexo do espírito da época; cada

qual levou ao palco americano um fermento criador junto com os interesses não teatrais – sociais, políticos ou culturais – que iluminou os neófitos” (GASSNER, 1965, p.160).

As primeiras peças de sucesso de Arthur Miller seguiam as linhas do drama realista clássico, e já eram consideradas como obras de forte teor social. Eram abordados temas contemporâneos, representados por meio de problemas sociais. Dentre as peças mais conhecidas estão: *All my Sons - Todos os Meus Filhos* (1947), *Death of a Salesman - Morte de um Caixeiro Viajante* (1949), *After the Fall - Depois da Queda* (1964), dentre outras.

Miller, talvez inspirado em grande parte por Ibsen, tratou em seus dramas fatores de extrema relevância social, que implicavam mudanças de paradigmas. É certo que, em meados do século XX, desabrocharam novas perspectivas de relevância social, o “estilo de vida” consumista e a propaganda ideológica do capitalismo levaram a nação estadunidense a desconfiar de opiniões esquerdistas. Arthur Miller foi um dos escritores que mais sofreram perseguições, sendo impedido de produzir no exterior sua peça *All My Sons*. De acordo com Gassner, “[...] Miller conseguiu revitalizar o drama social americano e engajou outros” (1965, p. 80). Contudo, a eminência de que o drama social era fomentador de ideias esquerdistas incomodava o governo dos Estados Unidos.

Ainda que alguns dramaturgos fossem de esquerda, o drama social resistiu e continuou sendo escrito. Mas nem todos seguiam os passos de Miller, discutindo explicitamente problemas políticos e sociais. Tennessee Williams, por exemplo, optou por emoldurar suas peças em conflitos sociais, mas aprofundava mais explicitamente os conflitos existenciais, os dramas humanos. Isso lhe permitiu explorar com muita propriedade o expressionismo.

Nas peças criadas por Tennessee Williams existem aspectos expressionistas evidentes. Talvez, aquele que lê o texto dramático, consiga melhor entender as sutilezas da visão de mundo apresentada por Williams nas rubricas<sup>7</sup> que acompanham os diálogos, do que aquele que somente assiste ao espetáculo montado.

Mesmo assim, o teatro expressionista de Williams não passa despercebido ao espectador leigo devido à grande destreza do autor em produzir o ambiente da trama, o que favorece o esmero na produção dos espetáculos montados sobre suas peças. Como exemplo desse teatro expressionista de Tennessee Williams, podemos citar peças como *The Glass Menagerie – À Margem da Vida* (1944), *A Streetcar Named Desire – Um Bonde Chamado Desejo* (1947) e *Suddenly, Last Summer – De Repente, no Último Verão* (1958), peças que

---

<sup>7</sup> “[...] textos ou parte de textos de peças teatrais que não fazem parte dos diálogos, mas que indicam aos atores, ao diretor e à produção em geral detalhes imprescindíveis à cena” (LÍVIO, 2010, p. 58).

contribuíram para consagrar a dramaturgia inovadora do seu tempo, sendo o dramaturgo aclamado e premiado pela criatividade de suas obras e pelo lirismo de suas produções.

Acredita-se que o interesse pelo drama desenvolvido por Tennessee Williams provinha da sexualidade exposta no estilo dramático do escritor, o que, segundo alguns, teria seduzido parte da crítica e do público. Mais tarde, notaremos que a sexualidade foi uma característica marcante na escrita de Williams, mas não determinava o conteúdo central de seus dramas. É verdade que o drama social escrito por Williams não tinha foco principal na sexualidade e suas bizarrices, mas a confusão de atitudes levou as peças de Williams a várias especulações em todos os sentidos (GASSNER, 1965).

Seja como for, as obras desse teatro moderno dramatizaram os conflitos marcantes no processo de construção de uma nova sociedade estadunidense. A projeção do teatro dos Estados Unidos do Pós-Segunda Guerra obteve êxito internacional graças ao avanço criativo e técnico de dramaturgos como Arthur Miller e Tennessee Williams, sobre quem trataremos mais detalhadamente a seguir.

## 1.2 - TENNESSEE WILLIAMS: VIDA, OBRA E FORTUNA CRÍTICA

### 1.2.1 – DRAMAS DA VIDA PESSOAL E PRODUÇÃO ESCRITA

Na peça *Suddenly Last Summer*, Tennessee Williams conta a história de um personagem que é amante da natureza e da arte. Este aprecia um mundo selvagem criado dentro de seu jardim. Sebastian, como é chamado no texto dramático, é o protagonista de uma história trágica envolta em mistérios e incompreensões. E de acordo com sua mãe, Mrs Venable: “[...] Sebastian was a poet! That’s what I meant when I said his life was his work because the work of a poet is the life of a poet and – vice versa, the life of a poet is the work of a poet, I mean you can’t separate them [...]”<sup>8</sup> (WILLIAMS, 1986, p. 6).

Desta forma, os dramas de vida pessoal de Sebastian fazem parte de seu universo criador. A fusão entre a vida e o trabalho de um poeta é caracterizada não só na peça, mas na vida real de Tennessee Williams. O que ocorre aqui é o que Dominique Mainguenau refere em seu conceito de “bio/grafia” literária. Conceito que percorre dois sentidos: “... da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida. A existência do criador desenvolve-se em função

---

<sup>8</sup> “[...] Sebastian era um poeta! Isso é o que eu quis dizer, quando eu disse que sua vida era seu trabalho, porque o trabalho de um poeta é a vida de um poeta e – vice-versa, a vida de um poeta é o trabalho de um poeta, o que eu quis dizer é que você não consegue separá-los [...]”. - Tradução Nossa.

da parte de si mesma construída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída” (MAINGUENEAU, 1995, p. 46).

Utilizando-se da representação ficcional, o dramaturgo parece deixar transparecer seu esforço em expressar seus dramas de vida pessoal e torná-los, assim, intimamente ligados a sua obra literária. Williams projeta em sua escrita muito do que viveu, fazendo com que suas peças, contos e poemas expressem, com nitidez, que o trabalho de um poeta está conectado com sua vida e vice-versa, pois, “existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida” (MAINGUENEAU, 1995, p. 47). Assim, o escritor vive a partir do que experimenta e compartilha suas experiências através de sua criação literária que, por sua vez, volta a incidir sobre a própria vida do escritor.

Talvez se deva considerar que, antes de ser o dramaturgo que conhecemos hoje, Tennessee Williams teve uma vida difícil para garantir seu sustento. Com pouco dinheiro, trabalhou em diversos lugares e ofícios: coletou penas de pombos numa granja, cuidou de galinhas, foi escriturário numa empresa de sapatos onde o pai era gerente, roteirista de filmes na Metro Goldwin Mayer – M.G.M. e finalmente tornou-se escritor e dramaturgo (WILLIAMS, 1976, p. 26). Assim, Thomas Lanier Williams III (doravante Williams), foi o segundo de três filhos numa típica família do sul dos Estados Unidos. Seus pais, Cornelius Coffin Williams e Estelle Dakin Williams, tinham uma vida comum, apesar de Cornelius ter uma ascendência influente no Estado do Tennessee.

Williams nasceu na cidade de Columbia, Estado do Mississippi, aos 26 de Março de 1911. Quando se tornou um dramaturgo conhecido, adotou o codinome de Tennessee Williams em homenagem à linhagem paterna:

My father's lineage had been an illustrious one, now gone a bit to seed, at least in prominence. He was directly descended from Tennessee's first senator, John Williams, hero of King's mountain [...]. My paternal grandfather, Thomas Lanier Williams II, proceeded to squander both his own and his wife's fortunes on luckless campaigns for the governorship of Tennessee. [...] So that's the justification for my professional monicker [...] <sup>9</sup> (WILLIAMS, 1975, p. 15-16).

Seu pai, Cornelius, foi caixeiro viajante talentoso, conquistando posição influente até chegar a ser gerente numa firma de calçados em St. Louis. Tinha qualidades

---

<sup>9</sup> “A linhagem de meu pai foi ilustre, agora que uma parte se fez semente, pelo menos recebeu destaque. Ele descendeu diretamente do primeiro senador do Tennessee, John Williams, herói do Rei da montanha [...]. Meu avô paterno, Thomas Lanier Williams II, desperdiçou tanto a fortuna dele, quanto a de sua esposa, em campanhas desafortunadas para o governo de Tennessee. [...] Então esta é a justificativa do meu apelido profissional [...]”. - Tradução nossa.

similares à descrição de uma de suas personagens mais emblemáticas, Stanley Kowalski, como notamos nas palavras do dramaturgo: “[...] era muito popular e de muito sucesso em sua profissão itinerante, durante a qual adquiriu muito gosto pelo pôquer e por mulheres fáceis – o que era outra fonte de desgosto para minha mãe” (WILLIAMS, 1976, p. 36).

Sua mãe era dona de casa, mas desde muito cedo acreditava na educação e incentivava os estudos dos filhos. Os avós maternos de Williams foram Rosina Otte Dakin e o Rev. Walter Edwin Dakin, clérigo da Igreja Episcopal (GASSNER, 1965). Na adolescência (por volta de 1926), Williams fez companhia ao avô numa viagem à Europa, na qual teve a oportunidade de conhecer a França, Alemanha e a Itália. Tal experiência tornou-o uma celebridade em sua escola, por ser o único aluno a ter tido uma vivência no exterior. Nesta ocasião, Williams escreveu pequenos textos contando sua viagem no jornal e em pequenas apresentações no último ano na High School da University City, em St. Louis, como narra em seu livro de *Memórias*: “[...] por sugestão do meu professor de Inglês, convidou-me a narrar minhas viagens pela Europa, o que fiz numa série de narrativas resumidas [...]” (WILLIAMS, 1976, p. 47).

Entre 1919 e 1929, durante sua adolescência e juventude, fez vários trabalhos autorais, como poemas e contos. Antes de desenvolver seu estilo próprio para a arte do drama, Tennessee Williams ficou precocemente conhecido através de sua escrita. Aos 16 anos conseguiu publicar seu primeiro artigo na revista *Smart Set*, o texto *Can a Wife Be a Good Sport? - Poderá uma esposa ser um bom esporte?* (1927). Seguindo-se a este, Williams escreveu um conto intitulado *The Vengeance of Nitocris - A vingança de Nitocris* (1928), na revista *Weird Tales*. Em seu livro *Memórias* (1976), uma autobiografia que mostra o quanto sua literatura é próxima de sua vida pessoal, Williams conta que cada vez que os seus textos eram aceitos para publicação, tornavam-se mais um estímulo para sua escrita continuar.

Além de contos, no período em que estava na faculdade, escreveu sua primeira peça de teatro de um ato, intitulada *Beauty is the World - O Mundo é Belo* (1929). Esta peça foi apresentada num concurso do clube de arte dramática, sendo reconhecida com distinção no ambiente acadêmico em meio às demais. Inspirado pela repercussão de sua primeira peça, Williams tomou foco em sua escrita, produzindo cada vez mais. Com o incentivo da mãe, Williams continuou a escrever seus trabalhos, alguns dos quais serão expostos mais detalhadamente adiante. Além da mãe, os avós maternos de Tennessee Williams contribuíram bastante para sua formação intelectual. Ainda em 1929, Williams entra na Universidade do Missouri, sua avó dava aulas de piano pela vizinhança de St. Louis, com a intenção de apoiar



financeiramente seus estudos na faculdade. Porém, Tennessee Williams não conseguiu concluir os estudos, por falta de dinheiro.

Ainda na juventude, visitou a casa dos avós, onde leu diversas obras literárias da biblioteca pessoal deles e conviveu com a figura gentil do Rev. Darkin. O amor pela convivência entre os avós maternos ocorreu devido talvez ao fato de o avô substituir a presença paterna, que era uma presença opressora, como afirmam Heintzelman & Smith-Howard: “The Reverend Dakin was a powerful contrast to the children’s father—he was a kindly, gentle, affectionate book lover who became the most important male figure in their life”<sup>10</sup> (2005, p. 5).

Tennessee Williams considerava que a vida na casa dos pais não era fácil. Foi marcada por frequentes mudanças de lugar e de temperamento. Cornelius tinha personalidade forte, por diversas vezes, ausente do ambiente familiar, brigava com todos. Provocava Williams, chamando-o rudemente de “mariquinha”: “The atmosphere was volatile and frightening to Rose and Tom, who also suffered from their father’s temperament. Cornelius regarded Tom as a “sissy,” and he taunted him by calling him, “Miss Nancy.””<sup>11</sup> (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p.5). Lamentando o comportamento delicado do filho, Cornelius desejava que Williams fosse ligado a competições esportivas na universidade e carregasse com bravura o nome de seus ancestrais (WILLIAMS, 1976, p. 48).

Rose, a irmã mais velha de Williams, tinha problemas psicológicos que só foram descobertos por volta dos vinte anos de idade. História similar ao que notamos no enredo da peça *The Glass Menagerie* (1945), na qual a personagem Laura Wingfield tem uma deficiência congênita e é afligida por um acontecimento traumático que afetou seu temperamento para o resto da vida. Acredita-se que Williams temia ser afetado pela sombra constante da loucura que havia acometido sua irmã Rose Williams, com problemas psicológicos desde 1926.

O caso patológico de Rose se agravou ao ponto de ela ter grandes crises de histeria, não sendo mais possível o controle de seu estado emocional. Após uma cirurgia de lobotomia, realizada entre 1936 e 1937, Rose foi internada em clínicas psiquiátricas devido a um agravamento esquizofrênico que a deixaria deficiente para o resto da vida (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p 7). Rose terminou sua existência numa

---

<sup>10</sup> “O Reverendo Dakin era um forte contraste com o pai das crianças – ele era bondoso, gentil e um afeiçoado amante de livros que se tornou a figura masculina mais importante em suas vidas.” Tradução nossa.

<sup>11</sup> “A atmosfera era volátil e assustadora para Rose e Tom, que também sofriam com o temperamento de seu pai. Cornelius considerava Tom como um “maricas” e zombava dele chamando-o de “Miss Nancy””. Tradução nossa.

clínica onde Tennessee Williams a tinha deixado desde seu último contato. Na família de Williams, ela foi a última pessoa a falecer, mas os dramas da loucura e do sofrimento físico e psicológico da querida irmã marcaram profundamente a vida e a obra do dramaturgo, tendo sido retratados em peças como: *Stopped Rocking- Parou de Balançar* (1977), que dramatiza a humilhação e o descaso com pessoas doentes mentais dentro das instituições psiquiátricas, mostrando a dolorosa vida de Janet, uma paciente que perdeu a dignidade, o orgulho, o amor, a liberdade humana; e *Suddenly Last Summer – De Repente no Ultimo Verão*, onde a personagem Catharine, sob trauma de um crime bárbaro, perde a memória e é levada pela família a uma clínica para doentes mentais a fim de fazer a operação de lobotomia, sob forte risco de invalidez que, entretanto, não ocorre. Além dessas peças, outras referências ao tema são recorrentes, tanto nas peças, quanto nos contos do escritor.

Além de *Suddenly Last Summer*, três contos escritos por Tennessee Williams retratam biograficamente a vida de Rose Williams: *A Portrait of Girl in Glass – Um Retrato de uma Garota no Espelho* (1942), que traz dentro do conto uma crônica biográfica sobre Rose Williams; *The Resemblance Between a Violin Case and a Coffin – A Semelhança entre uma Caixa de Violino e um Caixão* (1949), considerada a segunda história relacionada com Rose e que trata da narrativa de um jovem que não entende o sofrimento da irmã na fase da puberdade, que sofre de baixa estima e muda os hábitos dentro de casa. O último conto atribuído a Rose, *Completed – Concluído* (1973), conta a história de uma frágil e piedosa adolescente que recebe seu primeiro sinal da puberdade: a menstruação.

Talvez Rose Williams também possa ter sido retratada por meio de características apresentadas em certos personagens, tais como em *The Mutilated – Os Mutilados* (1965), uma peça em que uma personagem chamada Celeste tem aproximadamente 50 anos e é caracterizada por ter uma mente instável, apresentando uma consciência emocional e intelectual infantil. As referências que nos permitem entrecruzar dados relativos à vida de Rose e figurações literárias que, na obra de Tennessee Williams, convocam sua biografia são recorrentes e reconhecidas pela maior parte da crítica especializada do autor (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p 224).

Assim como Rose, também Edwina, a mãe de Tennessee Williams, aparece refletida nas obras do escritor. Por exemplo, Edwina tinha comportamentos controladores em relação a ambos os filhos, semelhante aos da personagem Amanda Wingfield em *The Glass Menagerie*. Já em *Summer and Smoke – Anjo de Pedra* (1948), advinha-se outra faceta da mãe de Williams na senhorita Alma Winemiller, retratada como uma pessoa amável e delicada. Filha de um pastor, Alma dedica-se a tocar piano e cantar, conquistando a admiração

de todos a sua volta. Nestas peças notam-se várias semelhanças entre as personagens e a personalidade da Senhora Edwina Dakin Williams (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p 286).

Para completar a família, em 1919, chega o terceiro e último filho dos Williams, Walter Dakin Williams. Darkin não era irmão tão próximo quanto Rose para Tennessee Williams, porém conviveu com sua mãe um longo tempo, devido à ausência do dramaturgo, que, depois da fama, teve uma vida muito agitada.

Entre 1936 e 1937, Tennessee Williams entra e mais tarde abandona a Washington University. Na ocasião, foi forçado pelo pai a deixar os estudos, novamente por falta de recursos. Foi nesta época que Tennessee Williams começou a trabalhar numa fábrica de sapatos, enquanto retomava os estudos da faculdade. Mesmo no trabalho, Williams era ligado à arte em geral. Costumava conversar com seus colegas sobre poesia, literatura, programas de rádio e TV. Tinha o hábito de escrever corriqueiramente e criava poemas e contos nos momentos de folga do trabalho.

Confiando em sua vocação de ser dramaturgo, Williams continuou escrevendo peças de teatro que foram encenadas por pequenas companhias da cidade de Saint Louis. Algumas delas foram: *The Magic Tower - A Torre Mágica* e *Headlines – Manchetes* (ambas escritas em 1936). Mais tarde, foram escritas peças maiores, como *Candles to the Sun - Velas para o Sol* e *The Fugitive Kind - Um Tipo Fugitivo* (ambas escritas em 1937). Em 1938, Williams conclui seus estudos na University of Iowa, sendo graduado em Inglês, pela mesma universidade.

Assim que saiu da fábrica de calçados, Williams decidiu entregar-se à sua paixão de ser escritor. Entre 1941 e 1943, trabalha em vários lugares e viaja por diferentes cidades dos Estados Unidos. Mudou-se para Chicago, Illinois, e depois voltou a New Orleans.

Acredita-se que o fato de viajar e morar em vários lugares concedeu a Tennessee Williams a oportunidade de viver as mais diversas situações e estabelecer contatos com diferentes pessoas, obtendo inspiração para criar seu trabalho.

Em New Orleans escreveu muitas outras peças, como *The angel in the alcove - O Anjo na Alcova*, *The lady of Larkspurlotion - A senhora de da Loção Antipiolho*, e *Vieux Carré* (referente à área do French Quarter, em New Orleans), todas escritas em 1938, inspiradas na vida boêmia que Williams teve, morando numa região de imigrantes franceses localizada em New Orleans. Em New York escreveu sobre suas experiências homoafetivas na peça *Something cloudy, something clear - Algo Nebuloso, Algo Limpo* (1940), estreado no Wilbur Theatre em Boston, Massachusetts. Desta vez, a peça foi um verdadeiro desastre, não

pelos ataques da crítica, mas sua apresentação foi considerada um ato criminoso pelas autoridades do Estado. Ela foi mais tarde reescrita e encenada, obtendo aceitação pelo público. Estas peças parecem retratar as experiências de sua personalidade artística em desenvolvimento.

O enredo de suas obras revela em grande parte suas experiências pessoais de vida, mas há dificuldade em estabelecer sincronia entre sua vida e obra. Sobre tudo porque a publicação de seus trabalhos só ocorria na medida que eram aceitos pelos editores, e, a despeito disso, por diversas vezes, Williams decidiu reescrever várias de suas peças. Na medida que produzia as peças, juntou-se a diferentes grupos de teatro e montou diversos espetáculos.

Em 1945, veio o primeiro grande reconhecimento de Williams no campo da dramaturgia. A peça *The Glass Menagerie - À Margem da Vida* ou *Algemas de Cristal* (1945). *Menagerie* foi inspirada em sua vida privada, considerada sua obra prima, e teve estrondoso sucesso entre os críticos de teatro dos Estados Unidos, como afirma Gassner: “O autor sulista, de 31 anos de idade, encontrou e conquistou seu público, e a turma mais tremenda de críticos do país concedeu-lhe o prêmio do Drama Critics Circle de Nova Iorque pela melhor peça americana da temporada 1944-45” (1965, p. 113).

O enredo da peça traz uma história parecida ao que Williams conta sobre sua vida. Sua família parece ter sido a inspiração para o enredo do drama. Esta peça também recebeu o *Sidney Howard Memorial Prize*. Este prêmio foi concedido ao autor por criar uma nova estética para o teatro estadunidense. Mais adiante, trataremos sobre a forma particular de representação que Williams desenvolveu para o teatro de seu país.

A peça *The Glass Menagerie* trouxe a Tennessee Williams muito dinheiro. Como consequência, Williams cedeu metade dos *royalties* para sua mãe, garantindo o sustento dela por muito tempo:

Williams had assigned half of the royalties from *The Glass Menagerie* to her. The play that she had inspired sustained her for the rest of her life and enabled her to realize her dream: independence from her husband, Cornelius<sup>12</sup> (HEINTZELMAN & HOWARD, 2005, p.10).

Com o sucesso e o reconhecimento financeiro da obra destinado a sua mãe, Williams seguiu avaliado com grande reconhecimento pela crítica norte-americana por mais

---

<sup>12</sup> “Williams passou metade dos royalties (direitos autorais) da peça *The Glass Menagerie* para sua mãe. A peça que ela havia inspirado a sustentou pelo resto da vida, capacitando-a a realizar seu sonho de independência de seu marido Cornelius.” Tradução nossa.

outros trabalhos. Em 1948, o dramaturgo viajou de volta à Itália. Ele não tinha voltado às terras italianas desde que fora lá com seu avô, quando jovem. Desta vez, a nova visita foi proveitosa, ao ponto de lhe permitir publicar sua primeira coleção de contos sob o título *One Arm – Um Braço* (1948). Logo após, escreveu *The Roman Spring of Mrs. Stone - A Primavera da Sra. Stone* (1950), que se tornou seu primeiro romance. Nesta ocasião, a Itália foi importante na carreira de Williams pela possibilidade de produzir e divulgar seus escritos.

Além dos trabalhos realizados e de boas lembranças trazidas da Itália, Tennessee Williams fez amizades influentes que colaboraram para que sua fama também alcançasse a Europa: “Italy began to feel like a second home for Williams as he cultivated friendships with Anna Magnani, Luchino Visconti, and Franco Zeffirelli as well as other major players in the Italian film industry”<sup>13</sup> (PALMER & BRAY, 2009, p. 7). De acordo com o dramaturgo, Luchino Visconti, o renomado diretor de cinema italiano, já tinha produzido *Menagerie* na Itália, mas, na ocasião de sua visita, preparava-se para: “...em breve dirigir *Un Tramway Che Se Chiamo Desiderio (A Streetcar Named Desire)*” (WILLIAMS, 1976, p. 174). Durante os encontros para a produção dos espetáculos, ainda na Itália, Luchino Visconti costumava comparar Williams com a personagem de *Streetcar*, Blanche Dubois, quando a versão cinematográfica da peça foi preparada (1976, p. 177).

Além de Luchino Visconti, Elia Kazan foi um dos renomados diretores de teatro e cinema que trabalharam nas produções das peças de Williams. Kazan encenou quatro de suas peças, dentre elas: *Streetcar* (1947), *Camino Real* (1951), *Cat on a Hot Tin Roof - Gata em Teto de Zinco Quente* (1955) e *Sweet Bird of Youth - Doce Pássaro da Juventude* (1959), além de dirigir para o cinema *Streetcar* e *Baby Doll - Boneca de Carne* (1956). Kazan produziu todas essas obras, talvez por ter conseguido corresponder às exigências do dramaturgo e dos textos que Williams escrevia.

Além das obras que citamos anteriormente, outras peças de Tennessee Williams também foram adaptadas para o cinema e receberam aclamações do público e da crítica: *Summer and Smoke - Anjo de Pedra* – (1947), *The Rose Tattoo - A Rosa Tatuada* (1951), *Orpheus Descending - A Descida de Orfeu* (1957) e *Night of the Iguana - A Noite do Iguana* (1961). Com tais peças de sucesso, a produção escrita de Tennessee Williams evidencia-se como tendo sido muito intensa, ele foi um autor que escreveu da sua juventude até sua morte. Sua produção literária inclui 45 peças completas, 60 dramas curtos, roteiros,

---

<sup>13</sup> “Na Itália, Williams começou a se sentir como em sua segunda casa, pois lá ele cultivou amizades com Anna Magnani, Luchino Visconti e Franco Zeffirelli, bem como outros grandes atores da indústria cinematográfica italiana.” Tradução nossa.

contos, cartas, artigos e volumes de poemas (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p.9).

No início de sua vida dedicada ao teatro, entre 1943 e 1945, Tennessee Williams passou várias temporadas de verão em Provincetown. Quando se tornou reconhecido pelo seu talento, montou um escritório em Key West, na Flórida, e lá se estabeleceu por um tempo. Em Provincetown, Williams conheceu Frank Merlo, um dos mais comentados e assumidos relacionamentos homoafetivos de sua vida. O envolvimento com Merlo tornou-se duradouro depois do sucesso de *Streetcar*. Segundo Williams, seu relacionamento com Merlo durou quatorze anos (WILLIAMS, 1976, p. 189). Acredita-se que, além do avô, Merlo foi a segunda pessoa mais amada e importante em sua vida. Por um tempo, Williams viveu com Merlo e o avô sob o mesmo teto: “The Reverend Dakin was accepting of his grandson’s sexual orientation and immensely proud of his success”<sup>14</sup> (HEINTZELMAN & HOWARD 2005, p11).

Depois do grande sucesso de suas peças, por volta dos anos 60, Williams fez vários outros trabalhos e viajou para diversos lugares do mundo, produzindo sua dramaturgia. Durante sua vida, conheceu pessoas influentes no mundo do entretenimento, bem como artistas, escritores, filósofos e políticos. Apesar de sua excentricidade, Williams conhecia muita gente, porém elegia poucos amigos.

Após um tempo de grande sucesso e felicidade, houve, entretanto, um tempo de crise, aflição e mudança na vida de Williams, pela morte de seu avô, em 1957, fato que marcou o dramaturgo com um período de grande depressão e sentimento de perda. Mais tarde, em 1963, Frank Merlo morreria de câncer de pulmão, quando já não estava mais junto com Williams. Depois da morte de Merlo, Williams reconheceu o quanto ele havia sido importante em sua vida: “Enquanto Frankie estava bem, sentia-me feliz. Ele tinha um dom para criar uma vida e, quando deixou de estar vivo, eu não podia criar uma vida por mim mesmo. Assim, caí numa depressão que ia durar sete anos” (WILLIAMS, 1976, p. 230).

Na verdade, Williams lutou contra a depressão e o fracasso durante a maior parte de sua vida, mas desta vez usava as drogas e o álcool como fonte de consolo pela perda das duas pessoas mais amadas no mundo. As drogas e o álcool fizeram muitos estragos na vida de Tennessee Williams. Ele amava a vida boêmia e, talvez por isso, seu temperamento acabou se tornando autodestrutivo, tal como ocorreu com Hart Crane, um de seus poetas preferidos.

---

<sup>14</sup> “O Reverendo Dakin consentia a orientação sexual de seu neto e era imensamente orgulhoso do seu sucesso.” Tradução nossa.

Por volta de 1971, quando escreveu *Out Cry*, encenada em Chicago, Williams teve vários surtos violentos pelos efeitos das drogas e bebidas que consumia. Naquela época, na medida em que ficava mais dependente das drogas e do álcool, as fofocas envolvendo sua vida se projetaram mais do que sua dramaturgia.

Antes e depois de ser conhecido, em meio a dificuldades financeiras ou quando desfrutava de mais do que o suficiente para sobreviver, Williams nunca deixou de acreditar em seu potencial como escritor. É bem verdade que recebeu muitas críticas, boas e ruins, sobre sua obra. Por diversas vezes, as críticas ruins o devastavam emocionalmente, afinal, ele tinha muita devoção ao seu trabalho. Mesmo assim, diante das críticas, continuava a escrever com a mesma dedicação e disciplina: “De acordo com meu hábito, que sigo até hoje, levantava-me cedo, tomava meu café puro e ia direto para o trabalho” (WILLIAMS, 1976, p 140-141). Williams tinha muito amor pela sua obra, e não permitia que ninguém interferisse no alto nível dramático que seus textos requisitavam. Talvez por isso, Williams tenha obtido grande sucesso na forma de representar sua arte, tendo sido reconhecido desde cedo como dramaturgo.

Fatalmente, em 25 de fevereiro de 1983, Tennessee Williams foi encontrado morto. Não se sabe em definitivo a *causa mortis*. Acredita-se que se engasgou com uma tampinha da garrafa do remédio que tomara em sua suíte no Elysee Hotel, em New York (HEINTZELMAN & HOWARD, 2005, p. 14). Sem nos determos em especulações, é certo dizer que a história de vida do dramaturgo foi permeada por um coração apaixonado pela aventura. Williams teve a coragem e a ansiedade de experimentar as sensações e emoções mais intensas durante sua vida. Talvez essa disposição apaixonada pela vida e suas desventuras tenham sido o combustível para a criação de sua obra, pois os dramas criados por Williams aproximam-se muito dos temas, personagens e problemas que permearam sua vida. O fato é que o sucesso de suas peças transcendeu sua morte e Williams se fez um dos maiores escritores norte-americanos do século XX.

Após sua morte, Williams receberia vários títulos, como: “*The hottest playwright in America*” (Gardner, USA Today)<sup>15</sup>. Em vida, recebeu prêmios em dinheiro como o da *National Academy of Arts and Letters* em Pasadena – Califórnia. Por *Streetcar Named Desire*, recebeu o *New York Drama Critics*, (seu primeiro *Pulitzer Prize*), também nos Estados Unidos e o *Sidney Howard Memorial Prize*, na Austrália, surgiu por meio do sucesso de *The Glass Menagerie*. Além desses, outros prêmios vieram através das adaptações

---

<sup>15</sup> “O mais picante dramaturgo da América”

fílmicas, a exemplo de *Baby Doll*, conferidos ao escritor pela *British Academy Awards*, dentre outros (HEINTZELMAN & HOWARD, 2005, p. 24, 46). Na Broadway, e em teatros regionais, ocorreram reapresentações das peças de Williams, que continuam a ser encenadas por toda a nação estadunidense e por todo o mundo. Lyle Leverich, biógrafo do dramaturgo e poeta, comenta em seu trabalho sobre Tennessee Williams o quanto ele foi distinto em sua arte, por ser considerado o dramaturgo estadunidense universalmente mais reconhecido, admirado e produzido (LEVERICH *apud* HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p.10). Como prova desse sucesso, Leverich afirma que, na Rússia, depois de Anton Tchekhov, Tennessee Williams era o segundo dramaturgo com peças mais produzidas.

### 1.2.2 – TENNESSEE WILLIAMS E A CRÍTICA

Tal como Eugene O'Neill, Thornton Wilder e Arthur Miller, Tennessee Williams foi um dos dramaturgos mais destacados do seu tempo. Devido ao seu compromisso com a arte dramática e ao alto nível de produção de suas peças, o seu nome é reverenciado no cânone da literatura norte-americana.

Williams conseguiu expressar o perfil social dos Estados Unidos através de grande parte de sua obra. Segundo Esther M. Jackson “A influência de sua concepção de drama, particularmente, sua interpretação de personagens e enredo, afetou em grau considerável o trabalho de teatrólogos recentes como William Inge e Edward Albee” (1969, p.87).

Harold Bloom acredita que, devido à notável habilidade poética e literária de Williams, Hart Crane, autor de temas apaixonantes da vida boêmia, foi uma das maiores influências de Tennessee Williams, quando reconhecemos a presença lírica em sua escrita. Além de Crane, segundo Bloom, o romancista-poeta D. H. Lawrence também exerceu sobre Williams influência acerca do gosto pelo gênero dramático:

The major influences on Tennessee Williams were not the dramatists Anton Tchekhov and August Strindberg but the poet Hart Crane and the novelist-poet D. H. Lawrence. This helps to account for the highly original genre Williams created—lyrical drama, in which the protagonists speak and cry aloud in an idiom that transcends them<sup>16</sup> (BLOOM, 2010, p. 7).

---

<sup>16</sup> “A maior influência sobre Tennessee Williams não veio dos dramaturgos Anton Tchekhov e August Strindberg, mas do poeta Hart Crane e do novelista-poeta D. H. Lawrence. Isto ajuda a explicar o gênero altamente original que Williams criou – o drama lírico, no qual os protagonistas falam e gritam em um idioma que os transcende”. Tradução nossa.



Porém, de acordo com o próprio Tennessee Williams em seu livro de *Memórias*, sua maior influência veio de Anton Tchekhov. A peça, *A Gaivota* (1895), do dramaturgo russo, é, na opinião de Williams, “a maior das peças teatrais modernas” com exceção de *Mãe Coragem* (1939) de Brecht. Na época de sua mocidade, o dramaturgo leu diversos contos que tocaram sua sensibilidade e o levaram a cultivar uma estreita afinidade literária com Tchekhov, tal como o próprio Williams afirma:

Tem sido dito frequentemente que Lawrence foi a minha maior influência literária. Bem, Lawrence foi, sem dúvida alguma, figura altamente simpática em minha formação literária, mas Tchekhov tem precedência nesta influência – isto é, se houve qualquer influência particular ao lado de minha própria inclinação literária [...] (WILLIAMS, 1976, p. 67).

É difícil afirmar com exatidão quais as mais relevantes fontes literárias de inspiração de Tennessee Williams. Porém, talvez seja importante considerar que suas influências vieram da reunião desses autores já citados, além de deverem ser computadas as próprias experiências de vida do dramaturgo, mimetizadas nos enredos de suas peças, contos e poemas. Ademais, é inegável afirmar que tanto Tennessee Williams foi influenciado em sua produção escrita, como se tornou influência para muitos.

Fato é que Williams é considerado uma das figuras principais do teatro pós-Segunda Guerra, por ter usado personagens advindos de contextos sociais marginalizados, denunciando, assim, formas de opressão e preconceitos do sistema moralista cultivado em seu país. Sabe-se que, no início de sua carreira, Williams criou peças de protesto em Sant Louis, utilizando personagens antagônicos que assumiam papéis opressores na sociedade a fim de subjugar a população marginalizada, de forma que: “The villains were industrialists, war profiteers, prison officials, those who presided over public squalor”<sup>17</sup> (BIGSBY, 1998, p. 36).

Ao trazer figuras marginalizadas para o conteúdo de suas obras, Williams expressa, em várias de suas peças, a vida difícil, permeada de intensas emoções, vivenciada por prostitutas, pacientes terminais, homossexuais, dentre outros marginalizados perante a sociedade, que sofrem a incompreensão e a fatalidade de uma vida destinada ao trágico. São recorrentes também em seus textos literários temas românticos de amores incompreendidos, intrigas entre pessoas de uma família em busca de dinheiro e a presença de tabus sociais nos enredos de suas peças. Parte de sua obra literária abrange manifestações agressivas e intensas

---

<sup>17</sup> “Os vilões foram industriais, oportunistas de guerra, oficiais de cadeia, aqueles que presidiam a miséria pública.” - Tradução nossa.

de sentimentos produzidos pelo coração humano, como raiva, desejos sexuais e questões de autoaceitação social, temas que também marcam as entrelinhas de seus textos.

Outra característica dos dramas de Williams é a presença do sexo ou sugestões libidinosas nos enredos da ação dramática. Em várias de suas peças, Williams não usa o sexo de forma apelativa, porém, a sensualidade das personagens é vista como um dos recursos para prender o espectador. Note-se, entretanto, que, ao utilizar-se desse recurso para chamar atenção do público, o dramaturgo tenta projetar no palco sensações e atitudes sensuais das personagens para expressar a intimidade de seus corações. Assim, Williams trata o sexo de forma implícita em seus dramas, como elemento da vida burguesa privada, além de relacioná-lo como forma de apaziguamento de conflitos ou consolo, em meio às dificuldades da vida na modernidade.

Além de tratar temas sensuais, é recorrente na obra de Williams a poesia e a destreza na elaboração de tramas e conflitos. Sua destreza em produzir os conflitos das tramas é atribuída a certa rebeldia. Williams, em sua criação dramática, rompe com alguns padrões aristotélicos para formar seu próprio estilo dramático. Porém, o dramaturgo não abandona o modelo clássico das tragédias, revelando um forte apego ao modelo tradicional, tal como constatamos:

O aparente desprezo do teatrólogo pelos imperativos aristotélicos – unidade de enredo, nobreza de caráter, refinamento da linguagem, controle da violência e subordinação do espetáculo – não é senão um reflexo de seu propósito de criar uma forma que seja fiel às realidades de nosso tempo (JACKSON, 1969, p.92).

Neste caso, acredita-se que Williams era um escritor vanguardista, pois suas ideias para o drama e para o teatro estavam à frente de seu tempo. Ele criou sua dramaturgia de maneira irreverente e singular.

Apesar de ter trabalhado incessantemente em um contexto (Pós-Segunda Guerra Mundial) de muitas mudanças na ordem política e social, a literatura criada por Williams, justamente por tratar de preconceitos, das mazelas e dos tabus, enfrentou uma perseguição difícil e opressora. Mesmo assim, Tennessee Williams quebrou muitas barreiras e desafiou muitos paradigmas de sua época. Ele foi um dos primeiros autores da literatura norte-americana que assumiu sua homossexualidade (CADERNO ENTRELIVROS, 2010, p. 92).

A censura e os preconceitos sociais em relação às minorias (negros, gays, lésbicas, mulheres e crianças) estavam presentes em grande parte de seus enredos. Dentre

estes problemas afetando as minorias e as classes desprivilegiadas, Williams traz em suas tramas a representação de operários trabalhando como escravos, mulheres oprimidas por um sistema capitalista e preconceituoso, além da repressão sexual, em todos os sentidos bastante evidentes em seu país. Talvez por isso as peças de Williams retratem a vida contemporânea com um apelo social jamais tentado antes por outro escritor, pois elas “não são apenas escritos *acerca de gente comum; destinam-se a gente comum*”<sup>18</sup> (JACKSON, 1969, p.93).

Por criar uma representação da vida social norte-americana utilizando uma linguagem popular, várias de suas obras foram modificadas ou simplesmente não foram publicadas. De acordo com R. Barton Palmer e William Robert Bray, o destaque de algumas peças de Williams era enorme, tanto na Broadway quanto em Hollywood. Seu legado escrito só foi conhecido em sua completude após sua morte, como afirma:

Williams's output was enormous, matched by few authors of any age, but the true range of his writing was not revealed, at least to the public, until after his death. It then became clear that he had left behind a huge volume of works, including poems, plays, and stories, that had never seen publication<sup>19</sup> (PALMER & BRAY, 2009, p. 2-3).

Com essa afirmação, fica esclarecido que algumas obras não puderam ser produzidas nos teatros estadunidenses por conta da ferrenha censura imposta pelo governo. Em seu tempo produtivo, a censura bateu à porta de Tennessee Williams diversas vezes, assombrando-o como um fantasma. Mesmo sendo perseguido pela censura, Williams trabalhou com habilidade ao manejar as palavras para criar sua literatura, como afirmam Heintzelman & Smith-Howard: “It is evident that throughout his career, Williams was a theatrical maverick, a poetic revolutionary who was clearly ahead of his time”<sup>20</sup> (2005, p. 10).

Suas obras tratavam com frequência sobre questões freudianas concernentes a desvios de personalidade, de conduta, desejos sexuais e solidão. As intrigas e experiências de intenso sofrimento retratadas na vida de suas personagens eram expressas de forma espetacular em sua escrita, ele sabia descrever muito bem a condição humana através de uma personagem desesperada. Assim, ao refletir sobre a criação dos enredos e das personagens

---

<sup>18</sup> Grifos do autor.

<sup>19</sup> “A produção de Williams era enorme, igualada por muitos poucos autores de qualquer época, mas o verdadeiro alcance de sua escrita não foi revelado, pelo menos para o público, até depois de sua morte. Só então se tornou claro que ele tinha deixado para trás um enorme volume de obras incluindo poemas, peças de teatro e histórias, que nunca tinham visto publicação”. Tradução Nossa.

<sup>20</sup> “É evidente que ao longo de sua carreira, Williams foi um teatrólogo independente, um poeta revolucionário que estava claramente à frente do seu tempo.” - Tradução nossa.

criadas por Tennessee Williams em seus dramas, Jackson produz a seguinte afirmação: “Sua principal virtude como dramaturgo é o talento que tem para criar personagens, situações, formas de diálogo e ambiências cênicas que possuem a apreciada virtude da verossimilhança – da plausibilidade de desempenho” (1969, p.88).

Para montar o enredo de seus dramas, o cenário preferido por Williams foi o Sul dos Estados Unidos. Seus habitantes e sua paisagem foram escolhidas proeminentemente pelo dramaturgo para criar a maioria de suas histórias. O motivo desta escolha talvez seja pela experiência de memórias de infância, e o mito de que o modo de vida do sul era mais civilizado e melhor do que a vida materialista dos estados do norte era destacado nos comportamentos das personagens, como afirma Shiach: “The legends of the ‘old South’ play an important part in many of Williams’s plays”<sup>21</sup> (2005, p. 33).

Além de Williams ser reconhecido pela crítica literária, o dramaturgo também se destacava na arte do espetáculo. Antes de ser consagrado dramaturgo, ele frequentou vários grupos de teatro, adquirindo experiência em diversas áreas da arte que amava. Como prova disso, na introdução do livro *27 Wagons Full of Cotton and Other Plays* (*27 Carros Cheios de Algodão e Outras Peças*, escrita em 1945), que reúne várias peças de um ato, Williams comenta sobre suas experiências teatrais numa pequena companhia em que trabalhou na cidade de St. Louis – Missouri:

The Mummies of St. Louis were my Professional youth. They were the disorderly theater group of St. Louis, standing socially, if not also artistically, opposite to the usual Little Theater group. That opposite group need not to be described. They were eminently respectable, predominantly middle-aged, and devoted mainly to the presentation of Broadway hits a season or the after Broadway<sup>22</sup> (WILLIAMS, 1966, p. 8).

Assim, Tennessee Williams foi distinto e comprometido com seu trabalho. Ele era capaz de conquistar e manter lealdade a colegas de teatro, mesmo depois do reconhecimento que lhe deixou numa posição financeira confortável. De acordo com Jackson, a parceria no trabalho com atores e colegas das mais diversas áreas ligadas à produção teatral resultou numa generalizada admiração profissional pelo sentido da teatralidade, fazendo com que ele desfrutasse “de um nível sistematicamente alto de produção” (JACKSON, 1969, p.

<sup>21</sup> “As lendas do ‘velho Sul’ representam um papel importante em muitas peças de Williams.” - Tradução nossa.

<sup>22</sup> “Os Saltimbancos de St. Louis foram a minha juventude profissional. Eles eram o grupo de teatro que perturbava a ordem em St. Louis, permanecendo socialmente, se não também, artisticamente, em oposição ao habitual grupo Little Theater. Esse grupo de oposição não necessitava ser descrito. Eles eram eminentemente respeitáveis, predominantemente de meia-idade e devotados principalmente à apresentação de sucessos da Broadway ou uma temporada após a Broadway.” - Tradução nossa.

89). Desta forma, por saber direcionar a produção de suas peças através de seus textos dramáticos e acompanhar todo o processo teatral, ele conseguiu atrair artistas dos mais diversos ramos de proficiência, transformando suas peças em verdadeiros espetáculos.

Acredita-se que Tennessee Williams também contribuiu para as artes cênicas, apresentando sua literatura dramática para vários países do mundo. Talvez seja por isso que várias peças de Williams lhe conferiram o título de artista popular, não só por alcançar audiência de massa, mas também porque o dramaturgo desenvolveu dramas que falavam da vida do homem comum com uma linguagem estética, ao mesmo tempo, inteligível, cotidiana e esteticamente refinada, lírica, profunda, simbólica.

Além do drama, Tennessee Williams mostra habilidade na arte poética, a veia poética dele é reconhecida e espalhada por toda sua dramaturgia. Os poemas de Williams estão em dois livros: *The Winter of Cities* (O Inverno das Cidades, 1956) e *Androgyne, Mon Amour* (Andrógeno, meu amor, escrita em 1977). O lirismo de Williams é notado por uma franqueza inigualável, segundo a crítica, ele nunca passou despercebido como autor de suas obras. É considerado como o poeta do “coração humano” e “laureado pelos desamparados”, por retratar a solidão, o isolamento social e o conflito entre a repressão e a liberdade (LEVERICH *apud* HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p.5).

Assim, o drama social escrito por Tennessee Williams não só traz a beleza da poesia, mas, também, trata da liberdade do homem moderno, pondo em questão seus conflitos, desejos e sensações mais intensas à flor da pele. Em seus dramas sociais, permite que suas personagens exerçam seu livre arbítrio, escolhendo assim seu próprio destino. Mesmo que tal destino seja para a destruição ou felicidade própria ou dos outros personagens. Essas ideologias fazem-se presente em diversas obras da dramaturgia estadunidense compartilhada pelos dramaturgos de sua época. Porém, aliado a estes aspectos, o drama de Tennessee Williams tem como característica o seu “teatro plástico”, conceito que, em sua época, o dramaturgo soube inventar e explorar muito bem.

Nesse sentido, ao desenvolver recursos de linguagens que podem ser usados tanto para o teatro, quanto para o cinema, Williams trabalhou numa proposta de teatro que se chamou de “teatro plástico”, noção que assume a seguinte conotação: “Plastic theatre is Williams’ term for a symbolic, non-realistic, metaphorical theatre which uses objects, musical

underscoring, costumes, props and theatrical space to create an experience for the audience that suggests poetic truths”<sup>23</sup> (SHIACH, 2005, p. 104).

Talvez por utilizar essa técnica plástica no teatro, aliada aos recursos do espetáculo, diálogos e ações das personagens de seus dramas, Williams tenha sido eleito o primeiro autor teatral norte-americano a conquistar o título de dramaturgo popular, por saber manejar tão bem elementos visíveis da cultura popular de seu país. Para Jackson, Williams é um dramaturgo popular não apenas por seu êxito comercial, mas também em razão de seu intento dramático (1969, p. 89).

Acredita-se que a notável carreira de Williams pode ser atribuída ao fato do dramaturgo tentar restaurar a função natural do teatro de representar o humano, através da linguagem de seu tempo. Assim, o dramaturgo tenta expressar no seu teatro a humanidade como reflexo de “um espelho da imaginação popular”. Desta forma, a linguagem teatral usada por Williams apresenta uma realidade que pode ser entendida tanto por intelectuais, bem como por audiências populares, como afirma Jackson:

Empenha-se ele num teatro de natureza extraverbal, numa forma dramática que busca explorar não apenas o plano racional, mas igualmente os planos irracional e supra-racional da experiência humana. Williams propõe a refletir a realidade ambígua de sua percepção numa linguagem que possa ser entendida por audiências populares. Intenta projetar aqueles acontecimentos, idéias, atitudes e sentimentos coletivos que caracterizam a vida dos meados do século XX no ambiente físico, emocional, moral, e simbólico do homem comum (JACKSON, 1969, p. 91).

Além de ser consagrado como um grande escritor em vida, Williams recebeu várias homenagens depois de sua morte. Várias companhias de teatro dos Estados Unidos e de outras partes do mundo representaram os textos dramáticos de Tennessee Williams, por conta de sua linguagem popular, que explora sedução e malícia em dramas comoventes e sedutores. Estes possuem personagens complexos, que representam em profundidade a realidade humana. Assim:

[...] Williams desfruta de uma vantagem significativa em relação a outros dramaturgos norte-americanos: sua capacidade de traduzir os pormenores das questões emocionais, sociais e morais da época numa linguagem comum, de grande vigor. Como no passado, o talento para dramatizar, na linguagem do homem comum, os acontecimentos políticos, as percepções e as condições sociais de toda uma época conquistou para o teatrólogo e para o seu teatro uma vasta e variada audiência (JACKSON, 1969, p. 98).

---

<sup>23</sup> “Teatro Plástico é o termo simbólico criado por Williams para um teatro não-realista, metafórico, que usa objetos, musica de fundo, figurinos, adereços e espaço teatral para criar uma experiência para o público que sugere verdades poéticas”. - Tradução nossa.

Assim, Williams usa como cenário de seus dramas cidades, vilas, cabarés, hospitais, cinemas e ambientes domésticos para tratar de questões emocionais, sociais e morais que atingem todas as camadas sociais norte-americanas.

O cenário escolhido para continuar nossa discussão sobre uma das obras do autor traz uma família pobre que vive em New Orleans, peça na qual Williams trata da violência doméstica, ferida a qual a sociedade mundial tenta ignorar, mas que Williams pôs deliberadamente em discussão. É por via das intrigas, paixões e violência que ocorrem no interior de um lar, que *Streetcar* passa a denunciar os males escondidos da sociedade norte-americana e a violência suprimida que existe nos lares de tantas outras famílias. A peça também dramatiza a loucura, a não aceitação social, os traumas e as pulsões inconscientes que encaminham os personagens ao desejo, de vida e de morte. Então será sobre *Streetcar* que segue nossa contribuição ao debate sobre a polêmica obra de Tennessee Williams.

### 1.2.3 - UM BONDE CHAMADO FORTUNA – A GÊNESE DA OBRA, SUA FORTUNA CRÍTICA E AS REPERCUSSÕES DA PEÇA *UM BONDE CHAMADO DESEJO* NO TEATRO E NO CINEMA

Após ganhar o prêmio *New York Times Drama Critics' Circle* com a peça *The Glass Menagerie*, Williams viajou para um *resort* no México com o propósito de fugir da agitação da cidade grande, descansar, depois de uma exaustiva rotina de apresentações, e escrever uma nova peça. Como vários artistas excêntricos, ele precisava retirar-se de sua cidade e do seu contexto para produzir seu novo drama. Na verdade, Tennessee Williams precisava deixar seu processo criativo fluir naturalmente para criar mais uma peça de sucesso.

A peça *A Streetcar Named Desire* conta a história de uma heroína que vive uma vida fora dos padrões sociais e é incompreendida pela sociedade. Devido a seu comportamento libertino, sofreria as consequências de uma vida com destino incerto. Por perder o que há de mais precioso na sua vida: tendo ficado sem emprego, sem lar e carente da segurança de uma vida familiar, Blanche Dubois sai em busca de abrigo na casa da irmã e vive uma história de conflitos que tomam amplitudes crescentes à medida que a ação da peça se desenvolve. Com a sucessão e o agravamento dos conflitos, a convivência na casa de sua irmã Stella, juntamente com seu cunhado, Stanley Kowalski, torna-se insustentável. A peça culmina com a revelação do passado de Blanche, que, submetida à crueldade do cunhado, é estuprada e tragicamente enlouquece.

Antes de chamar-se *A Streetcar Named Desire*, a peça tinha o título de: *The Poker Night* (*A Noite do Pôquer*), tal como Williams relata: “Then, as a final act of restoration, I settled for a while at Chapala to work on a play called “*The Poker Night*”, which later became “*A Streetcar Named Desire*””<sup>24</sup> (WILLIAMS, 1966, p. 3). Se a peça fosse chamada *A Noite do Pôquer*, este título lembraria uma das cenas mais conflituosas da trama, a que retrata uma grande confusão envolvendo quase todos os personagens. No entanto, o título acabou ficando como o conhecemos.

O título de *Streetcar* sugere a ideia de movimento. Talvez pela dinâmica das ações, das paixões furiosas e da vida frenética em busca do desejo na peça, o drama dependa do movimento dos acontecimentos que ocorreram no passado, mas que afetam o presente estabelecido no momento de sua representação. Ao refletir sobre o título da peça, Frank Bradley acredita que este drama expressa a problemática da vida moderna, vejamos:

As the title suggests<sup>25</sup>, *Streetcar* embraces the metaphor of movement, or more specifically, public transit, in order to engage the question of dramatic *vérité*<sup>26</sup> in a world in which private relations have become problematic” (2007, p. 147)

De acordo com Bradley, Williams desenvolveu um meio de expressar a verdade e a sinceridade na vida doméstica através de uma relação dialógica. No drama, dentro da casa da família Kowalski, ocorre uma sucessão de conflitos que culminam em um colapso. *Um Bonde Chamado Desejo* representa uma casa que passou por várias transformações de ordem social, culminando em um desfecho trágico. (BRADLEY, 2007, p. 145) Assim, por tratar de questões que ainda ocorrem atualmente, este drama doméstico continua sendo montado nos teatros e produzido para o cinema.

O sucesso e a fama de *Streetcar* alcançaram tanto prestígio que a crítica literária e dramaturgos contemporâneos de Tennessee Williams comentaram sobre a peça. Na introdução da edição publicada em 2004 de *Streetcar*, Arthur Miller considera que a peça

---

<sup>24</sup> “Então, como um ato final de restauração, eu me estabeleci por um tempo em Chapala para trabalhar em uma peça chamada “*The Poker Night*” [*A Noite do Pôquer*], que mais tarde se tornou “*A Streetcar Named Desire*” [*Um Bonde Chamado Desejo*].” - Tradução nossa.

<sup>25</sup> “Como o título sugere, *Streetcar* abraça a metáfora do movimento ou, mais especificamente, a passagem pública, a fim de envolver a questão da verdade dramática em um mundo em que as relações privadas tornaram-se problemáticas”. - Tradução nossa.

<sup>26</sup> *Vérité* – Conceito formulado por Diderot referente à *vérité* dramática ou “fala verdadeira”, que pressupõe a mudança das condições sociais provocadas pela subida da classe média, representada no palco com o esforço de promover o ambiente social burguês. Esta palavra está relacionada na citação à ideia de que tanto Diderot quanto Williams refletem sobre o drama doméstico (BRADLEY, 2007, p. 145-146).



expressa a mistura entre o dramático e o lírico, tornando-se uma voz unificada. Miller conta que, quando teve o primeiro contato com *Streetcar*, percebeu que não se tratava de um texto comum, mas a impressão que cada fala da peça provinha da alma. Vejamos:

A writer's soul, a single voice almost miraculously enveloping the stage. But remarkably, each character's speech seemed at the same time uncannily his own, they seemed free to declare their contradictory selves rather than being harnessed to the play story telling needs <sup>27</sup> (MILLER, 2004, p. 6).

Harold Bloom, ao ler *Streetcar*, afirma que a peça se sustenta há mais de trinta anos, desde sua primeira leitura. Bloom concorda com Miller quando compara que a fusão lírica e dramática da peça assegura o sucesso de *Streetcar* (BLOOM, 2009, p. 3). O crítico literário compara a queda de Blanche a uma parábola sobre os mitos de derrota que afetou a tradição literária estadunidense: The fall of Blanche is a parable, not of American civilization's lost nobility, but of the failure of the American literary imagination to rise above its recent myths of recurrent defeat <sup>28</sup> (BLOOM, 2009, p. 4).

Ao desenvolver uma trama empolgante em *Streetcar*, Williams mostrou seu compromisso com a dramaturgia, abordando conflitos sociais, tabus sexuais e violência de uma forma que o público estadunidense e posteriormente o público mundial não havia ainda experimentado. Ele não só rompeu a tradição com esta peça na Broadway, mas provocou reflexões e debates ao criar uma tragédia doméstica, que envolve contrastes e antíteses, numa mistura de temas que definiram o restante de sua carreira como dramaturgo. Williams tenta criar um mito popular a partir de experiências tiradas da vida comum (JACKSON, 1969, p. 96).

A representação da ocorrência desses tipos sociais à margem da sociedade, as ideias científicas vigentes, além de questões filosóficas, não estão presentes somente em *Streetcar*, mas em outras peças de Williams, como *Summer and Smoke*, *Camino Real* e *Cat on a Hot Tin Roof*, entre outras. Estes temas lhe permitem explorar de forma lírica a representação da vida popular que está posta diante do público. Assim, estas criações dramáticas apresentam-se como formas representativas artificiais que, embora sofisticadas, aproximam-se da realidade, imitando a vida em suas dimensões naturais e sociais.

---

<sup>27</sup> “A alma de um escritor, uma única voz quase milagrosamente envolvendo o palco. Mas notavelmente, a fala de cada personagem parecia, ao mesmo tempo, a sua unicamente. Eles pareciam livres para declarar as contradições de si mesmos, ao invés de serem dominados pela necessidade da peça de contar histórias”. – Tradução Nossa.

<sup>28</sup> “A queda de Blanche é uma parábola, não da nobreza perdida da civilização americana, mas da falha da imaginação literária americana de transcender seus mitos recentes de derrotas recorrentes”. – Tradução Nossa.

Em *Streetcar*, a ação dramática é direta, os conflitos são claros, como em *The Glass Menagerie*, que trata de outra crise social. Gassner acredita que em *Streetcar*:

[...] vemos novamente a luta entre a saúde e a doença, porém de maneira mais declarada e sensacional. Os traços do conflito são esboçados claramente neste drama naturalista, cuja história ao contrário de *The Glass Menagerie*, não é revelada impressionisticamente através de um véu de recordações. Em *Um Bonde* nada é tortuoso, e a ação dramática vai diretamente a sua conclusão fatal quando o plebeu Stan Kowalski e a aristocrata Blanche Dubois se defrontam (1965, p. 123).

Talvez a intenção de Williams nestes dramas, em especial *Streetcar*, tenha sido a de prover ao público uma forma de “interpretar suas crises pessoais proporcionando-lhes referências míticas para os padrões duradouros da história da humanidade” (JACKSON, 1969, p.97).

Nos palcos, em sua primeira montagem, o sucesso da atuação de Jessica Tandy (Blanche Dubois) e Marlon Brando (Stanley Kowalski), ocorreu de forma meteórica. Com a estréia da peça, deu-se a estréia do ator Marlon Brando nos palcos do teatro norte-americano. A chegada de Brando aos palcos imortalizou a personagem Stanley Kowalski como um ícone de sua carreira e reinventou o estereótipo do homem macho nos palcos.

His acting style, characterized by sexual dynamism, physical vibrancy, and a brooding intensity, became legendary. Brando's performance is considered the definitive portrayal of the character, and all other “Stanleys” are measured by his success<sup>29</sup> (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p. 342).

Além de representar um dos mais controversos, desejados, odiados e amados personagens da dramaturgia, Brando representou outros personagens em diversas produções do teatro e do cinema assinados por Williams: “Brando also brought this legendary charisma and vigor to his portrayal of Val Xavier in the film version of *Orpheus Descending*, entitled *The Fugitive Kind* (1960)<sup>30</sup> (Idem)”.

Assim, com atores ainda desconhecidos pela mídia de massa, como Brando e toda a equipe de *Streetcar*, a primeira noite de apresentação teve muita repercussão, acontecendo no Ethel Barrymore, na noite do dia 3 de Dezembro de 1947. No dia seguinte, o

<sup>29</sup> “Seu estilo de atuar, caracterizado pelo dinamismo sexual, vitalidade física e uma intensidade contida, tornou-se lendária. O desempenho de Brando é considerado o retrato definitivo da personagem, e todos os outros “Stanleys” são medidos pelo seu sucesso”. - Tradução nossa.

<sup>30</sup> “Brando também trouxe esse carisma lendário e vigor à sua interpretação de Val Xavier, na versão cinematográfica de *Orpheus Descending* (A decisão de Orfeu), intitulado *The Fugitive Kind* (Um tipo Fugitivo - 1960)”. - Tradução nossa.

jornalista Brooks Atkinson, do jornal *The New York Times*, descreveu que, naquela noite, a peça foi suprema, e revelou: “[...] Mr. Williams as a genuinely poetic playwright whose knowledge of people is honest and thorough and whose sympathy is profoundly human”<sup>31</sup> (ATKINSON, 1947). ”.

Ainda de acordo com o jornalista, a peça não tinha o formato padrão da Broadway, mas devido à competência do dramaturgo, isso não seria problema, porque “[...] he has not forgotten that human beings are the basic subject of art. Out of poetic imagination and ordinary compassion he has spun a poignant and luminous story”<sup>32</sup> (ATKINSON, 1947).

Porém, antes de chegar a uma versão fílmica, era necessário que a peça fosse muito boa e assegurasse retorno financeiro para cobrir os custos do cinema. Então, como prova do sucesso de *Streetcar*, logo após a estreia, a peça teve grande aceitação de público alcançando um número alto de apresentações, conferindo ao dramaturgo seu primeiro prêmio Pulitzer: “A *Streetcar Named Desire* premiered on December 3, 1947, going on after spectacular notices to enjoy an amazing run of 855 performances. *Streetcar* was the first play to win the Pulitzer, New York Drama Critics’ Circle, and Donaldson awards”<sup>33</sup> (PALMER & BRAY, 2009, p. 6).

Além do sucesso aclamado pelo público, John Gassner, crítico da época, assim se manifestou:

*Um Bonde Chamado Desejo*, figurando como o principal drama americano durante várias temporadas [...] manteve seu lugar até competindo com rivais da atração de *Mister Roberts* [...] Segundo a opinião geral, Williams era o mais notável novo autor teatral que aparecia no cenário americano naquela década (1965, p. 113). ”.

Conforme informações de Esther Jackson, para que a peça fosse produzida e encenada, através do agente literário de Williams em 1969, *Streetcar* teve solicitações para apresentações em trinta e seis países na Europa, Ásia e na África. (1969, p.89).

Após ser representada nos palcos, a adaptação cinematográfica de *Streetcar* foi finalmente feita para o cinema. Foi um grande sucesso, sob direção de Elia Kazan, que também havia dirigido a peça. Na versão cinematográfica, a representação de Blanche Dubois

<sup>31</sup> “[...] O Sr. Williams como dramaturgo genuinamente poético, cujo conhecimento das pessoas é honesto e completo, e cuja simpatia é profundamente humana”. – Tradução Nossa.

<sup>32</sup> “[...] ele não esqueceu que os seres humanos são o tema básico da arte. Da imaginação poética e da compaixão comum, ele teceu uma história comovente e luminosa”. – Tradução Nossa.

<sup>33</sup> “Um Bonde Chamado Desejo estreou em 3 de Dezembro de 1947, a peça contiunuou depois alcançando notavelmente a marca espetacular de 855 apresentações. O Bonde foi a primeira peça a ganhar o prêmio Pulitzer , o prêmio New York Drama Critics’Circle e o prêmio Donaldson. – Tradução Nossa.

ficou com Vivian Leigh. Para o filme, era necessária uma estrela de Hollywood para compor o elenco, por questões comerciais. Assim, Jessica Tandy, que havia sido a Blanche no teatro, foi substituída na versão cinematográfica de Kazan. Parte da equipe ficou chocada com a mudança, mas, para que o filme fosse produzido, eram necessárias as intervenções dos patrocinadores. Tal fato chocou o grupo de atores, mas Kazan conseguiu convencer a equipe a trabalhar sem Tandy e o filme foi feito.

A adaptação da peça para o cinema feita por Elia Kazan recebeu no Brasil uma estranha tradução: “*Uma Rua Chamada Pecado*”. Nas palavras de Luna, em seu livro que apresenta um estudo comparado entre análises da peça e de suas versões fílmicas:

Esse retoque dado pelo tradutor ao título original nos põe em alerta quanto à possibilidade de modificações ou nuançamentos de sentido produzidos pela leitura interpretativa de Kazan em relação à nossa própria leitura do texto da peça (LUNA, 2009, p. 199-200).

É fato que o filme tornou a peça *Streetcar* mais famosa, mas a versão cinematográfica recebeu muitos “ajustes” para se adequar às pressões da censura. De acordo com Luna, estas mudanças conduziram o filme a uma dimensão moralizante na construção da ação, desfigurando o sentido sugerido no texto dramático. Cenas, diálogos suprimidos e até algumas palavras não foram permitidas pela censura na produção do filme. Este não apresenta uma série de detalhes que estão na versão representada no teatro, escritas no texto dramático original.

Após décadas, no entanto, uma nova adaptação cinematográfica da peça surgiu nos anos 90. Dirigida por Glenn Jordan, diferentemente da primeira versão, esta foi colorida, utilizando os artifícios cênicos do texto dramático, trazendo mais uma vez os conflitos e dramas da família Kowalski ao público. Na versão de Jordan, os atores principais foram Jessica Lange como Blanche, e Alec Baldwin como Stanley. Diferentemente da versão cinematográfica anterior, esta seguiu as nuances do texto dramático de forma mais fluente, apresentando ao público o ambiente sensual e poético criado por Williams em sua peça. Com o desafio de não replicar o trabalho de Kazan, Jordan, entretanto, usa em sua versão de *Streetcar* um contexto intertextual para recriar a estória, utilizando recursos da versão fílmica anterior como referência, tal como podemos constatar:

Jordan parece saber que, em arte, originalidade correu sempre de par com intertextualidade. E assim abusa do aproveitamento criativo dos recursos patenteados nas obras que lhe servem de referência. Por exemplo, na cena em que a vendedora de flores antecede Blanche em sua primeira aparição na tela, a protagonista de

Jordan surge por trás de uma nuvem de fumaça não prevista por Williams, mas produzida pelo clima tenso e angustiado do filme de Kazan, no qual contribuía para tornar ainda mais denso e sufocante o realismo concreto do cenário ferroviário e assim reforçar o peso da atmosfera trágica na qual trafegaria o bonde chamado “Desejo” (LUNA, 2009, p. 237-238).

A projeção no cinema desta obra de Williams também repercutiu muito, inclusive no Brasil. Alguns anos após a estreia da peça e sua versão fílmica nos Estados Unidos, *Um Bonde Chamado Desejo* recebeu várias adaptações teatrais no Brasil, a primeira ocorreu em 1950<sup>34</sup>, com direção de Ziembinski, tendo a atriz Henriette Morineau como Blanche Dubois. Outra adaptação foi encenada no Rio de Janeiro, em 21 de Outubro de 1963<sup>35</sup>, no teatro Dulcina, com direção de Flávio Rangel, com a atriz Maria Fernanda no papel de Blanche e o ator Carlos Alberto como Stanley.

Além destas primeiras apresentações, houve várias outras, entretanto, nos últimos anos, outros diretores de teatro reavivaram a peça com outras abordagens artísticas nos palcos brasileiros. Em primeiro de março de 2002, a peça recebeu montagem de Cibele Forjaz no teatro SESC Belenzinho, em São Paulo, com a atriz Leona Cavalli no papel de Blanche, e o ator Milhem Cortaz como Stanley. De acordo com a diretora do espetáculo, a proposta foi feita para que, no palco, os atores fizessem as personagens efetivamente ganharem “vida”, vejamos: “Minha intenção foi realizar uma direção invisível. Queria que o público acreditasse na história que teria diante dos olhos” (CALDAS, 2002).

Em 2015, treze anos depois da última montagem, *Streetcar* foi novamente produzida para o teatro no Brasil. Ficou em cartaz no teatro Tucarena em São Paulo, em comemoração aos 50 anos de fundação do teatro, causando forte repercussão na crítica pela atuação da atriz principal, Maria Luiza Mendonça, no papel de Blanche, e Eduardo Moscovis, interpretando Stanley. Segundo entrevista dada ao jornal *Folha de São Paulo*, nesta temporada, o destaque ficou com a atriz Maria Luiza na representação de Blanche. Segundo a crítica de Nelson de Sá, no jornal *Folha de São Paulo*, a atuação de Luiza foi arrebatadora, como afirma: “A imagem do seu corpo rodopiando, mas se sustentando sobre o salto alto, com figurino, maquiagem e penteados desfeitos, levada pelo redemoinho, traduz uma tragédia individual e não qualquer alegoria coletiva” (SÁ, 2015).

---

<sup>34</sup> Disponível em:

[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=782&titulo=Um\\_Bonde\\_Chamado\\_Desejo](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=782&titulo=Um_Bonde_Chamado_Desejo). Acesso em 12 de Agosto de 2015.

<sup>35</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398381/um-bonde-chamado-desejo>. Acesso em 12 de Agosto de 2015.

Por outro lado, a atuação de Eduardo Moscovis, pela opinião do mesmo crítico, pareceu “se esconder em cena”. Em entrevista dada ao jornalista Ubiratan Brasil, o ator que representou Stanley no palco justificou sua apresentação afirmando o seguinte: “Aceitei o papel, pois queria experimentar uma nova forma de masculino” (BRASIL, 2015). Na opinião do jornalista, referindo-se à apresentação de Moscovis, “Stanley revela-se um homem mais astuto e que, embora ainda abuse da força bruta para impor seu poder, é hábil no jogo das palavras (idem)”.

A direção da peça ficou com Rafael Gomes, que produziu um espetáculo utilizando o cenário como um *set* de filmagem, simulando um teatro de arena. Usando materiais que remetem ao cinema, com trilhos em círculos e refletores manuseados pelas personagens em cena, o diretor apresentou a peça usando referências ao filme de Kazan, desenvolvendo um novo formato cênico e contemporâneo para a representação da peça de Williams.

Com isso queremos dizer que, qualquer nova adaptação não consegue fugir do estilo teatral criado por Williams, mesmo que as adaptações sejam influenciadas pelo cinema de Kazan, ou por outras formas de experimentação estética, o sofisticado padrão de construção do espetáculo indicado no texto dramático deixado pelo dramaturgo continua sendo a base das representações. Talvez por isso, pelo seu alto padrão de escrita, e pelo esmero na construção do drama enquanto base de espetáculo, Williams sempre será representado nos palcos dos teatros espalhados pelo mundo.

## CAPÍTULO II – BASES TEÓRICAS PARA O ESTUDO DA TRAGÉDIA MODERNA

### 2.1 – A POÉTICA DE ARISTÓTELES E O LEGADO GREGO

A poesia épica, a cômica e a poesia trágica, segundo Aristóteles, em sua *Poética*<sup>36</sup>, provêm da imitação (*mimesis*) de ações humanas. De acordo com o filósofo, “o imitar é congênito no homem (e nisso difere de outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (2003, p.104-105). A partir destes preceitos, sugere Aristóteles que os homens imitam uns aos outros, aprendendo entre si atos e costumes durante sua existência.

O filósofo alemão Friedrich Schiller, em seu livro *Teoria da Tragédia*, concorda com a ideia da *mimesis* aristotélica, considerando que o drama também é a arte da imitação, e que a tragédia cumpre sua finalidade quando traz entretenimento à humanidade, de forma que “a arte trágica, pois, irá imitar a natureza naquelas ações que conseguem suscitar, principalmente, a paixão compassiva” (1964, p.84).

Do mesmo modo, Hegel reafirma a questão levantada por Aristóteles, quando fala que a poesia dramática provém do desejo humano de imitar, ou seja, de representar nossa existência através das nossas ações, refletindo atitudes da vida real continuamente através de nossas interações: “A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os actos e as situações da vida humana representadas por personagens que relatem os factos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos” (HEGEL, 1980, p. 279). Desta forma, é reafirmado o conceito de que a imitação dramática é uma representação da realidade. Temos, portanto, que a imitação é a base do drama<sup>37</sup> e, no palco, os atores representam a vida.

Voltando a Aristóteles: seja na poesia, na pintura e nas representações do teatro, os homens podem exibir características elevadas ou baixas, conforme aparecem figurados na tragédia e na comédia, respectivamente, “pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são” (2003, p. 105). Estes tipos poéticos distinguem-se quanto ao meio, ao objeto e ao modo como são imitados. Partindo deste ponto, Aristóteles faz uma equivalência

---

<sup>36</sup> Esta edição da *Poética* de Aristóteles foi traduzida por Eudoro de Souza (Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003).

<sup>37</sup> E também da épica.

entre obras de poetas épicos, cômicos e trágicos, usando como referência Homero, Aristófanes e Sófocles, respectivamente.

Comparando as afinidades entre estes três estilos poéticos, Aristóteles profere que as obras desses autores em questão representam pessoas agindo, atuando, revelando a base do épico e do dramático, que é a imitação da vida. Aristóteles afirma, entretanto, que, enquanto as ações na épica são narradas, no drama elas são diretamente representadas:

Consiste, pois, a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos – a saber: segundo os meios, os objectos e o modo. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de carácter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e otram directamente. Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam *dramas*, pelo facto de se imitarem *agentes*<sup>38</sup> [drontas] (2003, p. 104).

Logo após esclarecer o conceito de *mimesis*, isto é, de “imitação”, Aristóteles passa a fazer comparações entre a comédia, a epopeia e a tragédia. Em linhas gerais, segundo as ideias aristotélicas, a comédia é classificada como imitação de caracteres inferiores em relação à tragédia e à epopeia. Aristóteles afirma que a epopeia e a tragédia são imitações de homens superiores, mas entre estes dois estilos literários existem ainda diferenças relativas aos versos, estando o épico relacionado com “seu metro único e a forma narrativa” (2003, p. 109).

Quanto à extensão, a tragédia difere da epopeia porque nesta a narrativa é longa, enquanto que na tragédia existe a presença de diálogos breves com ações curtas, e os acontecimentos não ocorrem simultaneamente. Sendo assim, a extensão dos eventos da tragédia ocorre de modo particular, pois, para não perder a unidade de ação, os acontecimentos trágicos [o *mythos*] “devem ter uma extensão bem apreensível pela memória” (ARISTÓTELES, 2003, p. 114). Claro está que, ao tratar da extensão da tragédia, Aristóteles tem em vista a limitação de tempo do espetáculo teatral no qual a peça seria encenada.

Na *Poética*, o tema predominante é a construção da tragédia. Em seu texto, Aristóteles classifica a tragédia como gênero dramático elevado, dignificador das ações humanas. Por consequência das ações miméticas, a tragédia, nascida de improvisações, pouco a pouco destacou-se por elementos peculiares em sua estrutura. Segundo o mestre Estagirita, o texto trágico estabilizou-se enquanto forma artística ao atingir um estilo próprio: “Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos

---

<sup>38</sup> Grifos do autor.



breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico” (2003, p.108). Isso nos diz que já em sua origem, a forma dramática estava sujeita a desenvolvimento e transformações.

Aprofundado o conceito de tragédia, Aristóteles indica claramente como ela deve ser produzida e define o que seria a tragédia, em sua concepção, como podemos ver a seguir:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (2003, p. 110).

A composição dos atos na tragédia recomenda, na percepção aristotélica, a unidade da ação. Esta unidade “deve ser constituída por uma acção inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio” (ARISTÓTELES, 2003, p. 138). Por sua vez, o *mythos*, que significa o conjunto de ações das personagens, isto é, a trama, é a parte mais importante de um texto trágico, pois, de acordo com o filósofo:

Ora o mito é imitação de acções; e, por “mito”, entendo a composição dos actos, por “carácter”, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por “pensamento”, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão (2003, p. 111).

Aristóteles, mais adiante, reitera a importância da estrutura do mito, lembrando que este deve ter uma extensão apreensível pela memória, ou seja, o enredo deve levar em conta as circunstâncias dramáticas e o efeito que causará no público. Ainda tratando do *mythos*, o filósofo grego profere que este tem a necessidade de ser bem composto e que, por isso, não deve começar nem terminar ao acaso (2003, p. 113).

Desta forma, o *mythos*, portanto, o conjunto de ações, é a alma da tragédia, “pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade” (2003, p. 111). Ou seja, a boa ou má sorte das personagens nas representações vem através das ações que as mesmas dramatizam em cena.

Na tragédia, o *mythos*, isto é, a trama, pode incluir vários acontecimentos, mas sua estrutura clama por “unidade de ação”. Para Aristóteles, um texto trágico deve ser escrito de tal forma que comova ou provoque sensações patéticas, de forma que ocorra “[...] uma inversão que surpreenda o público no decurso da ação (*peripeteia*)[...]” (LUNA, 2009, p. 61),

além de que, na trama, preferivelmente, a “inversão” ocorra de par com uma *anagnorisis*, isto é, uma “revelação” ou um “reconhecimento” de algum fato ou dado desconhecido que provoque surpresa e torne comovente a ação. Para isso, o texto precisa ter uma estrutura ordenadora e centralizadora dos diversos acontecimentos ou episódios que a compõem. Portanto, assim como o drama tem sua extensão limitada pelo tempo do espetáculo, a tragédia deve ser bem escrita e ordenada, para não perder a ideia geral estabelecida pela trama, tal como sugere o pensador:

[...] o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo (ARISTÓTELES, 2003, p. 115).

Se, para Aristóteles, a tragédia é a imitação de agentes de caráter elevado atuando no palco, em concomitância com as ideias do estagirita, Schiller, baseado nas teorias aristotélicas, desenvolve sua própria definição de tragédia, proferindo a seguinte assertiva: “[...] a tragédia será uma imitação poética de uma sequência concatenada de acontecimentos (de uma ação completa), mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar a nossa compaixão” (1964, p.96).

Compartilhando as contribuições aristotélicas, Schiller trata da tragédia reconhecendo que os acontecimentos são postos diretamente à imaginação do leitor/espectador, de forma que até mesmo o passado torna-se presente na representação. Assim, a *mimesis* da tragédia impõe sequências de acontecimentos presentes na ação, ao passo que esta ação não trata apenas de expressar sentimentos e afetos isolados das personagens no palco, mas o alvo da tragédia é criar e representar um ambiente dramático em cena, de forma que:

Um acontecimento isolado, por mais trágico que seja, não produz ainda tragédia alguma. Para que possa ser reconhecida a verdade, isto é, a concordância de um afeto, de um caráter ou coisas semelhantes, imaginários, com a natureza de nossa alma, coincidência em que se funda unicamente a nossa participação, é preciso que se unam adequadamente, num todo, vários acontecimentos mutuamente ligados pelo nexos de causa e efeito (SCHILLER, 1964, p. 97).

As relações de causalidade são fatores importantíssimos da dramaturgia trágica, justamente porque, nas tramas, as ações acontecem umas como consequência de outras, até atingirem o efeito final. Pois, em conformidade com as ideias de Schiller, “a tragédia é a imitação de uma sequência de acontecimentos, de uma ação. Não são apenas os

sentimentos e os afetos das personagens trágicas que ela, imitando, representa, mas os acontecimentos que lhe dão origem e por via dos quais se exteriorizam” (1964, p. 96).

Assim, a existência de um eixo centralizador que assegura a “unidade de ação” nas tramas dos textos épicos e trágicos é mencionada por Luna da seguinte forma: “Interessante é notar que as considerações aristotélicas não se resolvem no sentido de aclamar tramas com números de personagens ou de episódios reduzidos, mas tramas construídas em torno de um eixo centralizador, no caso da epopeia homérica, o retorno de Ulisses” (2009, p. 67). Ao comentar sobre a sequência de incidentes numa trama, juntamente com um motivo determinante que move e centraliza a ação, Schiller afirma que tais acontecimentos, além de serem interligados, devem despertar emoções que sustentem a ação dramática:

Exige-se uma sequência de vários incidentes interligados para que desperte em nós uma modificação da emoção afetiva, modificação que prenda a atenção, que convoque toda faculdade de nosso espírito, estimule o afadigado impulso de ação e tanto mais fortemente o inflame através da satisfação adiada (SCHILLER, 1974, p. 97).

Ao considerarmos fatores que despertam emoções e prendem nossa atenção para um novo evento que conduzirá a evolução da ação dramática, é necessário lembrarmos de que a ordem dos acontecimentos é importantíssima quando se conta uma história. Nas tragédias, o início da ação *in medias res* <sup>39</sup> é utilizado com frequência para articular a construção de enredos dinâmicos e envolventes. Esta técnica de construção dramática permite que a trama se inicie num ponto em que a ação se faz relevante ao desenrolar dos acontecimentos que são usados na representação para fundamentar a ação. Literalmente, o início *in medias res* significa que a ação começara “em meio a coisas importantes” para a tragédia.

Personagens, conflitos e cenários relativos ao passado podem ser inseridos na ação por meio de estratégias narrativas que se presentificam no momento em que são revelados. Esta recuperação do passado por meio dos diálogos das personagens faz-se necessária ao entendimento do que é representado no presente, e tais acontecimentos pretéritos podem, a qualquer momento, dentro da trama, serem evocados ou referenciados através de recursos narrativos. Diz Luna:

---

<sup>39</sup> *In medias res* – Como a expressão latina indica (“no meio dos acontecimentos”), o início *in medias res* constitui, na epopéia, um processo deliberado de alterar a ordem dos eventos da história ao nível do discurso: o narrador indica o relato por eventos situados num momento já adiantado da *ação*, recuperando depois os fatos anteriores por meio de uma *analepse*. (REIS & LOPES, 1988, p. 258-259)

Esses fatos serão apresentados através de recursos narrativos, trazidos à baila em forma de *flash-backs*, suscitados pela memória, seja explicitamente, como atos de reflexão consciente de certos personagens, seja indiretamente, como lembranças ocasionais, revivificação de sentimentos nostálgicos, enfim, variam as estratégias de resgate deste passado (2009, p. 66).

A base da unidade da ação na tragédia deve ter estas características, apresentando em sua trama ações interligadas por via da causalidade que provoquem e expressem sensações capazes de, ao final, emocionar o público diante do palco, provocando a “purgação” (*katharsis*) de duas emoções que, segundo Aristóteles, são típicas da tragédia: a piedade e o temor. Schiller também acredita que a unidade de ação está ligada a uma “(...) ação que nos mostra seres humanos em estado de sofrimento” (1964, p. 99).

Retomando a lógica aristotélica, o estagirita enumera seis elementos que são fundamentais à tragédia, apresentando-os em ordem de importância: ação (*mythos*, ou trama), caráter, elocução, pensamento, espetáculo e canto, ou poesia lírica. Além destes elementos, deve-se ter atenção ao tempo do espetáculo, à interpretação teatral e ao efeito causado no público que recebe o espetáculo.

Além da ação trágica, portanto, do *mythos*, o caráter (*ethos*) é a segunda categoria mais importante na tragédia, sendo o caráter a categoria dramática que revela as escolhas morais da personagem, conseqüentemente, escolhas ligadas à ação. Segundo o filósofo da *Poética*, o caráter diz respeito às atribuições de qualidade que fazemos aos agentes da ação. “Caráter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado; por isso não têm caráter os discursos do indivíduo, em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende, ou qual repele” (ARISTÓTELES, 2003 p. 112).

Aristóteles enfatiza, no entanto, a preponderância da ação sobre o caráter na tragédia, ao dizer que “[...] na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções; por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo que o que mais importa” (2003, p. 111). Quanto à qualidade do caráter, é importante observar sua verossimilhança, pois:

Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das acções, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os actos de uma personagem de certo carácter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de acção para acção (ARISTÓTELES, 2003, p. 124).

De certo que a arte poética não assume compromisso com a verdade, mas com a ficção, a verossimilhança passa, então, a ser um artifício poderoso na criação e ambientação

das tragédias. A verossimilhança compreende a estratégia de convencimento do público, de acordo com Aristóteles:

De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis; contudo, não deveriam os argumentos poéticos ser constituídos de partes irracionais; preferível seria que nada houvesse de irracional, ou, pelo menos que o irracional apenas tivesse lugar fora da representação(...) (2003, p. 142)

Então, entendemos que seja verossímil um fato no qual seja possível acreditar, mesmo que não tenha acontecido, ou que, do ponto de vista do real, não seja possível de acontecer, mas que seja representado na poesia como verossímil, portanto, como plausível. Assim, as tragédias representam uma estória que poderia ser realidade.

Usando a verossimilhança para criar estórias, podemos tratar certas obras como verdades gerais, utilizando acontecimentos e personagens ficcionais ou reais para criar uma ficção. Nas tragédias, os nomes de figuras ou pessoas conhecidas na história real podem estar presentes, mas as situações podem nunca ter existido. Pois “enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens” (ARISTÓTELES, 2014, p. 28).

Através da verossimilhança, o filósofo grego recomenda criar personagens trágicos convincentes. Estes devem ser distintos, ao ponto de serem comparados a pinturas feitas por bons retratistas, expressando sentimentos sublimes por meio da ação dramática. Vejamos mais recomendações do mestre estagirita:

Assim, também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza (ARISTÓTELES, 2003, p. 124-125).

Posteriormente, recomendações como estas foram reajustadas, tendo em vista a mudança de paradigmas criados para personagens do drama moderno, favorecendo a dramaturgia tal como a conhecemos hoje. Mas é impossível dizer que as contribuições aristotélicas tenham sido deixadas para trás. Pelo contrário, a *Poética* continua sendo a base para a teoria dramática. Posteriormente, retomaremos questões mais especificamente voltadas à construção dramática na modernidade, haja vista que elas são importantes para o estudo do nosso *corpus*.

Além do caráter, que se expressa nas escolhas morais das personagens, outro elemento estrutural que compõe a tragédia na concepção aristotélica é o pensamento. De acordo com a *Poética*, o pensamento expressa ideias reveladas harmonicamente dentro do conteúdo da ação. Sendo assim, o “pensamento é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral” (2003, P.112). A fala, também chamada de elocução, interpreta ou expressa o pensamento e o caráter, por meio de palavras as ações, em verso ou prosa.

Outro elemento que compõe as tragédias é a melopeia, trata-se da poesia lírica (ou canto), que, segundo Aristóteles, é o elemento agradável no espetáculo. Lembremos que esses elementos destacados por Aristóteles dizem respeito ao teatro grego. Na modernidade, o canto deu lugar à música, que, não raramente, pontua a ação dramática. Finalmente, para completar os elementos que compõem a construção da tragédia, Aristóteles refere-se ao espetáculo. Este atua sobre o público, mas está fora do domínio poético, pois, segundo Aristóteles, o efeito da tragédia existe independentemente de atores ou da representação, podendo a mesma ser apenas lida, é o que afirma o estagirita.

Segundo Aristóteles, a tragédia, no que diz respeito à trama, pode ser subdividida em dois tipos: “Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as noções que eles imitam” (2003, p. 117). As ações simples tratam de ações contínuas e unitárias, mas não têm a presença da “peripécia” (*peripeteia*) e do “reconhecimento” (*anagnorisis*). Por outro lado, a trama complexa deve carregar três elementos, a saber: a “peripécia”, o “reconhecimento” e a “catástrofe” (*katharsis*).

Na ação complexa, surgem recursos dramáticos que potencializam as emoções da trama. Como já mencionamos, um deles é a *peripeteia*, que surge como estratégia para provocar uma mudança de direção nos eventos. *Peripeteia* é a inversão no sentido da ação. Outro elemento da trama complexa é a *anagnorisis*. Esta ocorre quando os personagens passam de um estado ignorante para um estado de conhecimento, quando um fato desconhecido ou uma verdade não revelada são descobertas, podendo conduzir a um estado de “amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (ARISTOTELES, 2003 p. 118). O melhor tipo de *anagnorisis*, segundo Aristóteles, ocorre quando este vem concomitantemente com a *peripeteia*. É o que acontece na trama do *Édipo Rei*, de Sófocles, quando o herói descobre que desposou a própria mãe e matou o próprio pai, conhecimento de verdades que invertem o curso da ação: ao invés de rei, Édipo torna-se, com isso, um pária.

Além desses dois elementos, Aristóteles revela um último elemento que compõe a ação complexa, o *pathos*, que representa o sofrimento. Assim, dentre os efeitos que potencializam a trama na ação dramática está a catástrofe (*o patético*), que deve ser marcada por “uma ação perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (ARISTÓTELES, 2003, p. 119).

Em relação a estes efeitos que potencializam a trama nas tragédias, a concepção de Schiller, inspirada nas assertivas aristotélicas, diz que o sofrimento produzido pela ação dramática deve nos tocar sensivelmente ao ponto de padecermos junto com aquele que sofre a ação. “Assim, chamamos de verdadeira aquela representação que vemos harmonizar com a nossa maneira de pensar e sentir, mantendo certo parentesco com o nosso mundo de ideias e sendo facilmente apreendida por nossas faculdades afetivas” (1964, p. 91-92).

Estes elementos que provocam comoção no público, surpreendendo-o dramaticamente, como a peripécia e o reconhecimento, contribuem para acarretar o sofrimento da personagem. Estas estratégias invertem marcadamente as tramas, trazem beleza e efeito ao texto trágico. Luna sumariza esses princípios aristotélicos quando comenta que a realização de uma ação trágica merece alguns cuidados especiais, a saber:

[...] não se realiza uma ação trágica ideal sem alguns cuidados especiais: a comoção trágica depende, por exemplo, de um erro involuntário cometido por um herói (*hamartia*), de uma inversão que surpreenda o público no decurso da ação (*peripeteia*), ocorrendo preferencialmente essa inversão em consequência de uma revelação ou reconhecimento (*anagnorisis*) de fatos inesperados, desconhecidos (2009, p. 61).

Assim como a ação trágica complexa depende de peripécia, reconhecimento e sofrimento, é preciso atentar para a composição da trama em relação aos efeitos causados pela representação. Estes devem ser convincentes, a fim de que o público fique tomado pela emoção. De acordo com o filósofo da *Poética*, o dramaturgo deve atentar cuidadosamente para a composição da trama no sentido de produzir comoção:

(...) reproduzir [por si mesmo], tanto quanto possível, os gestos [das personagens]. Mais persuasivos, com efeito, são [os poetas] que naturalmente movidos de ânimo [igual ao das suas personagens] vivem as mesmas paixões; por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis porque o poeta é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatam (ARISTÓTELES, 2003, p. 127).

O efeito de arrebatador o público através do drama representado atesta a eficácia produzida pelas mãos do dramaturgo. Assim, é necessário construir e representar fatos inspiradores, que causem temor e pena. Ponderando sobre a construção desses efeitos para que não se causem danos às tragédias, vejamos mais recomendações do filósofo grego:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância –, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para o tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror nem piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão (ARISTÓTELES, 2003, p. 120).

Assim, caso não exista um equilíbrio na construção do texto trágico em expressar simpatia humana, pena e temor adequados, não ocorrerá a catarse esperada, efeito comumente indicado pelo mestre estagirita na arte trágica:

Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres (ARISTÓTELES, 2003, p. 120).

Estes efeitos trágicos na trama valorizam a estória, dignificando a personagem passível de sofrimento, que deve ter sua moral preservada, mesmo que sofra os piores castigos. Assim, mesmo que a personagem sofra por infortúnio, que seja de maneira que não enfraqueça sua atitude moral. Vejamos o que diz Schiller sobre este assunto:

Obrigando-se a desgraça não de fontes morais, mas de coisas exteriores, que não possuem vontade nem estão submetidas a uma vontade, a compaixão passa a ser mais pura e, quando não mais, ao menos não será enfraquecida por nenhuma impressão de contra senso moral (1964, p. 86).

Recomendando a respeito da construção do efeito trágico na ação, o filósofo da *Poética* afirma que deve haver correlação entre os fatos para suscitar terror e piedade, a fim de que o poeta seja valorizado, enquanto fabulador: “O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e este é o



procedimento preferível e o mais digno do poeta” (2003, p. 121). Exemplo disto é o que ocorre em *Édipo*, de forma que “quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história (...)” (2003, p. 121). Sendo assim, de posse dos ensinamentos de Aristóteles, aquele que produz uma trama nesses moldes, torna-se reconhecido por retratar emoções e ações produzidas nas tragédias.

Lendo algumas tragédias clássicas, reconhecemos que a arte da imitação trágica traz a dramatização de erros e transgressões humanas. A tragédia grega, no entanto, não tinha por finalidade representar ações indignas ou morais, mas circunstâncias que levaram personagens dignos e elevados a cometerem ações errôneas que causavam desgraças. Na obra *A República*, Sócrates, o filósofo representado por Platão, acreditava que “a poesia imitativa faltava com a moral e com a verdade, veiculando temas inapropriados à educação dos jovens e enfraquecendo o pendor racional dos homens, tornando-os passionais e emotivos” (LUNA, 2009, p.41). Em contrapartida, Aristóteles direciona a poesia para outra dimensão avaliativa, separando ficção e realidade, colocando a arte numa esfera diferente em relação à realidade, proferindo que a obra de um poeta não consiste em contar um fato que aconteceu, mas um fato que “poderia acontecer”, levando em conta o que é verossímil e necessário. O poeta, pois, compromete-se com fatos que poderiam acontecer e enuncia verdades gerais. Já o historiador narra acontecimentos e fatos particulares, assim como o diz Aristóteles:

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso e prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular (2003, p. 115).

Assim, o poeta não se interessa em expressar fatos como eles ocorreram, mas sim, em apresentá-los como eles poderiam acontecer, o que dá à arte a liberdade típica da criação ficcional estética.

Os esforços de Aristóteles para assegurar a liberdade da arte dramática, que representa a vida através de histórias contadas no palco, impulsionaram vários estudiosos do teatro em defesa da arte dramática. Como prova disto, na introdução do livro *Teoria da Tragédia*, escrito por Schiller, Anatol Rosenfeld defende que a tragédia está longe de moralizar a vida, mas, as representações dos conflitos postos no palco trazem aos olhos as complexidades da experimentação sobre o trágico:

A tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar, livremente, lucidamente, o cerne da sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas (1964, p. 10).

Em defesa da arte trágica, Schiller reitera a diferença entre questões morais e a representação da arte, atentando inclusive, para a recepção, afirmando que “somente a arte nos proporciona prazeres que não precisam antes ser merecidos, prazeres que nenhum sacrifício custam, que não são adquiridos a troco de arrependimento algum” (1964, p. 14). Deste modo, sabendo-se que a arte não está na mesma esfera que a realidade por ela representada, podemos experimentar prazeres e sentimentos expostos pela arte trágica, sem que isso nos cause nenhum dano moral. Como a tragédia representa a vida em sua forma ficcional, podemos também experimentar emoções sem sermos factualmente afetados por sofrimentos e fatalidades as quais as personagens enfrentam. Eximindo o peso que desvirtua o homem de uma vida moral, não sendo a moralização a finalidade da tragédia, podemos entender como ocorre a representação dos erros humanos nas representações trágicas (*hamartia*).

No teatro grego, o conflito trágico ocorria através das ações humanas, mas, por vezes, o personagem sofria por ser predestinado ao erro. Assim, por exemplo, o sofrimento e o castigo de Édipo, bem como o de sua descendência, vêm por meio de uma intervenção predeterminada pelos deuses que selaram seu destino. Porém, sem ter conhecimento de seu destino predestinado, Édipo, motivado por sua paixão a descobrir o assassino de Creonte, rei de Tebas, sustenta determinadamente sua convicção de investigar o passado, e assim, acaba por descobrir a verdade trágica que o cerca.

Os heróis gregos agem fatalmente de forma individual e, segundo Hegel, sustentam seus destinos até às últimas consequências, mesmo que sua escolha seja equivocada. Esta atitude trágica legitima a vida do herói, fazendo-o sofrer a punição por seus atos. Ainda que haja sempre um componente ético nas escolhas feitas pelo herói, essas escolhas se revelarão trágicas em uma dimensão que transcende a questão moral, elas serão em si mesmas impulsionadas por um *ethos* trágico. Vejamos o que o filósofo alemão também comenta sobre este tema:

Os heróis da tragédia antiga clássica encontram diante de si circunstâncias sob as quais, quando se decidem firmemente a um *único pathos* ético correspondente à sua própria natureza por si mesma pronta, devem entrar necessariamente em conflito com a potência ética igualmente legitimada e oposta. (...) os heróis gregos agem segundo a sua individualidade, mas esta individualidade, como foi dito, na altura da

tragédia antiga é necessariamente ela mesma um *pathos* em si mesmo ético (...) (HEGEL, 2004, p. 264-265).

Desta forma, uma ação trágica depende da noção de erro, que é fundamental para que ocorra a tragédia. Isto porque a tragédia é uma forma que se quer compreensível, clara, racional, tal como afirma Luna: “A dramaturgia trágica funda uma estrutura conflitiva que acaba por emprestar logicidade e inteligibilidade ao trágico, que, por definição, é estranho à razão humana” (2009, p.44). Daí que a própria noção de erro por vezes aponte para escolhas morais como se fossem apenas suas escolhas que provocam a tragédia, mas, sobretudo no teatro grego, e em alguma medida no teatro moderno, o personagem não é simplesmente conduzido ao erro por seu caráter, mas é premido por circunstâncias que o compelem ao erro.

A noção de erro nas tragédias está associada à noção de transgressão, que enquadra a ação trágica como consequência de ações humanas. De acordo com Luna, justamente porque o erro é trágico, mais que moral, esta noção de erro no teatro grego é, frequentemente, representada como um “erro intelectual”, involuntário, como aqui se afirma:

A esse respeito, considere-se, por exemplo, como o teatro grego optava por representar o “erro trágico” como erro intelectual, involuntário, puro equívoco – ato irreparável, funesto, mas resultante de uma ação isenta de conotações moralizantes (2009, p.46).

Havia, no entanto, mesmo no teatro grego, heróis que praticavam ações trágicas voluntárias, mas, mesmo assim, a ênfase não recaía sobre a noção de maldade humana. Havia sempre condições muito adversas que os levavam a cometer essas transgressões terríveis. O foco permanecia sendo o destino e a fatalidade.

Partindo desta noção do erro trágico presente nos textos gregos, podemos chegar aos elementos que compõem a dramaturgia moderna. Esta tradição trágica, que começou entre os gregos, atravessa a Antiguidade Latina para, enfim, chegar à modernidade e ao drama, tal qual o conhecemos hoje. Concepções criadas já nos textos dramáticos latinos tiveram como eixo central diferentes conotações do erro trágico, devido a acontecimentos histórico-filosóficos característicos da época. Essa digressão latina em relação ao “erro trágico” será fundamental à compreensão do drama moderno e é disso que trataremos a seguir.

## 2.2 – O ERRO TRÁGICO E A ETICIDADE, ENTRE A TRAGÉDIA ANTIGA E O DRAMA MODERNO

O tratamento da Antiguidade Latina com relação à tragédia surge, como dissemos acima, de uma forma diferente daquela característica dos gregos. O fato é que a tragédia passa a assumir uma nova configuração na Antiguidade Latina, afastando-se do modelo grego e dos preceitos aristotélicos, devido também à falta de conhecimento da *Poética*, que saiu de circulação após a morte do seu autor. No fazer trágico latino, cujo expoente seria Sêneca, o único autor cujas tragédias chegaram até nossos dias, está implícita a noção de erro trágico como ação voluntária, maléfica, criminalizadora (LUNA, 2009).

A concepção senequiana de erro está voltada a padrões estoicos, enfatizando a queda trágica como consequência de passionalidade. Fazendo com que as personagens sofram pela consequência dos seus atos voluntários maléficos, o trágico se representa como uma espécie de castigo por crime cometido e este castigo não está ligado ao destino, mas sim às ações praticadas pelas próprias personagens, tal como afirma Luna, considerando a influência desse padrão de tragicidade para o teatro moderno:

Essa ênfase da malignidade humana como deflagradora do trágico produzirá no legado latino um esquema simplificado no qual o trágico se configura como castigo por crime cometido, consequência direta dos descarrilamentos das paixões humanas, esquema facilitado pela noção de culpa que marca a humanidade “naturalmente” fadada ao erro – “errar é humano” (2008, p.32).

Com outro olhar sobre a arte trágica, mas sem se desviar da concepção de erro na mensagem central da tragédia, a tradição dramática cristã persistirá na noção de erro trágico como derivado de ações humanas voluntárias, propositais. Estas características são pontos marcantes nas tramas dos escritores renascentistas, que produzirão comoventes dramas humanos, como Shakespeare, por exemplo, cuja dramaturgia está repleta de tragédias engendradas pela maldade dos próprios homens.

Tais ideias formaram outras concepções frente ao novo formato de ação trágica. Devido à inclusão de uma concepção moral na atmosfera trágica, era necessária uma reconfiguração do que se deveria representar na ação dramática moderna, assim: “A ênfase crescente sobre uma moralidade racional afetou a ação trágica de maneira importante: insistiu em vincular o sofrimento ao erro moral e, deste modo, exigiu que a ação trágica demonstrasse um esquema moral” (WILLIAMS, 2011, p. 52).

Assim, o erro trágico passa a ter, portanto, conotação diferente do que constatamos na tragédia grega. De acordo com Hegel, o erro trágico apresentado nas tragédias gregas demonstra uma disposição diferente do que é apresentado na tragédia moderna, que focaliza o erro em uma visão criminalizadora, como podemos constatar na seguinte assertiva:

Na tragédia antiga é a eterna justiça que, como potência absoluta do destino, salva e sustenta o acordo da substância ética contra as potências particulares que se autonomizam e, deste modo, colidem e, na racionalidade interior de seu imperar, nos faz por meio da visão dos indivíduos que estão sucumbindo eles mesmos. Se na tragédia moderna se apresenta uma justiça semelhante, então na particularidade dos fins ela é em parte mais abstrata, em parte, na justiça e no crime, mais aprofundados, para os quais se vêem forçados os indivíduos caso, queiram se impor, é de natureza mais fria e criminalística (2004, p. 269).

Como se sabe, a noção de erro para os gregos era usualmente classificada como *hamartia* ou “erro intelectual”, e embora houvesse erros voluntários, a ênfase das ações, como dito acima, não recaía na malignidade, antes no infortúnio das personagens. Portanto, de acordo com Luna:

O teatro trágico dos gregos, por exemplo, esmerou-se em derivar catástrofes de uma injunção comovente entre ação humana e destino, representando situações que se revelavam fatídicas porquanto representativas das ações de um herói dotado de razão, mas “cego” diante de suas escolhas, ineficiente em relação a forças ou circunstâncias que se fazem trágicas, “errando” por um universo, em última instância, regido por leis inescrutáveis (2009, p. 36).

Por outro lado, no drama moderno, a natureza humana é representada como articuladora de ações trágicas de forma calculista, premeditada. As revoluções políticas e sociais no século XVIII, juntamente com o advento do Romantismo, causaram novas mudanças, igualmente significativas, na forma da tragédia, pois substituíram os heróis antigos e elevados do drama trágico por homens comuns. Passaram a representar pessoas comuns e não mais reis e nobres. Assim, a linguagem elevada deu lugar a uma linguagem prosaica e, como já ocorria desde o Renascimento, o lugar antes ocupado pelos deuses e pelo destino nas tragédias gregas passa a ser ocupado exclusivamente por ações humanas. É assim que nasce o drama moderno, por excelência, drama social, pautado nos conflitos entre pessoas e instituições humanas.

### 2.3 – SURGIMENTO E CARACTERÍSTICAS DO DRAMA MODERNO: A “TRAGÉDIA MODERNA”, PARA RAYMOND WILLIAMS

Assim como nas tragédias antigas, o drama moderno tem uma unidade de ação que é essencialmente caracterizada pelo conflito que alicerça e move a trama. Existe, nesta ação, uma unidade contínua e completa, mantendo-se as bases do modelo aristotélico. Assim, Hegel concorda com Aristóteles quando afirma: “A única lei verdadeiramente inviolável é a da unidade de acção” (1980, p. 288). Observe-se, contudo, que Hegel avança na definição do conceito de ação dramática, considerando-a um emaranhado de conflitos.

Levando em conta as assertivas aristotélicas concernentes à imitação, a teoria do drama moderno, mediante a reformulação hegeliana da noção de ação, é apresentada com uma ideia mais elaborada das formulações contidas na *Poética* de Aristóteles. De acordo com Raymond Williams, a definição de tragédia hegeliana está voltada a questões éticas que permeiam o universo do homem moderno: “A definição hegeliana de tragédia está centrada, assim sobre um conflito de substância ética” (2011, p. 55). Para Hegel a individualidade, a liberdade, e a volição consciente da subjetividade moderna é mais uma condição que favorece a estrutura do drama da modernidade, tal como se afirma:

A tragédia moderna acolhe em seu próprio âmbito, desde o início, o princípio da subjetividade. Por isso, ela faz da interioridade subjetiva do caráter, que não é vitalização clássica alguma das potências éticas, um objeto e um conteúdo propriamente ditos e deixa tanto as ações entrar em colisão, no tipo da mesma espécie, por meio da contingência exterior das circunstâncias, quanto a contingência semelhante também decide ou parece decidir sobre o sucesso (HEGEL, 2004, p. 261).

Deste modo, a ação dramática moderna, segundo Hegel, ocorre essencialmente num ambiente de conflitos em meio a oposições, e sob a égide da vontade e da liberdade, não por via da fatalidade do destino, como eram concebidos os textos da tragédia grega. Logo após a era das antigas tragédias, a origem dos conflitos, de acordo com Hegel (2004, p. 262), provém das intervenções religiosas, sociais e políticas que concretizam a história dos tempos modernos. Estas mudanças influenciaram as concepções sobre o humano de formas não representadas no teatro grego. Estas transformações históricas iluminaram as mentes no tocante à sua condição individual e ao ambiente de conflito no qual o homem está inserido e pelo qual se movimenta entre eventos e exigências subjetivas em colisão.

Sujeitas às circunstâncias que ocorrem na trama da ação dramática, as subjetividades dos personagens colidem, seja com vontades de outros personagens, seja com

os valores sociais e institucionais que os confrontam. A noção de conflito proposta por Hegel evidencia, assim, outra característica do drama moderno. A fim de formar um contexto de conflitos, os temas presentes no drama moderno configuram outras significações.

Segundo Peter Szondi, as bases para o surgimento do drama moderno se dão após o Renascimento. Neste sentido, essa nova forma dramática revelou-se a partir da ruína das concepções do mundo medieval, em detrimento da filosofia do livre arbítrio, tornando o homem senhor de sua vontade subjetiva, que assume a responsabilidade de sustentar suas próprias ações (2001, p. 29). Vejamos o que diz Luna a esse respeito:

(...) o drama moderno continua a pôr em cena a tragicidade inerente à condição humana, agora com os novos matizes provenientes do universo secularizado do humanismo renascentista. Nesse tempo em que os deuses abandonam o teatro, os personagens trágicos, se antes hubrísticos, excessivos e apaixonados, apresentam-se agora investidos também de uma liberdade excessiva, senhores absolutos de suas próprias consciências autônomas, movidos pelas noções mesmas de volição e livre-arbítrio que alimentam as ideologias liberais do homem moderno (...) (LUNA, 2009, p. 38).

Neste contexto, o drama moderno revela novas concepções ideológicas que servem de mote para realçar esteticamente suas tramas. A partir do que se chamaria drama social, seria instituída uma nova abordagem teórico-crítica das forças que movem os conflitos. A partir do século XVIII, com o advento das revoluções liberais que empoderaram a burguesia, o drama sério não mais admite heróis e anti-heróis de alta posição social, mas apenas personagens reconhecidas como representativas dos cidadãos da vida burguesa em seu cotidiano. Este é o motivo pelo qual as personagens principais da ação dramática na modernidade já não são mais reis, comandantes armados ou aristocratas, e, sim donas de casa, boêmios, caixeiros viajantes e trabalhadores fabris, as ações dramáticas revelarão no palco a representação da vida comum da sociedade. É assim que, nos textos dessa dramaturgia, as personagens são apresentadas e representadas como indivíduos comuns, tendo sido esta uma consequência da revolução estética engendrada pelo Romantismo, tal como afirma Luna:

Até então, apenas reis e príncipes, figuras de elevado *status* social podiam ser protagonistas do drama sério – com a revolução romântica, a tragédia assume definitivamente uma nova roupagem do gênero burguês, despede-se da rigidez das regras clássicas e passa a conceder seus mais comoventes papéis a homens e mulheres comuns, gente como a gente, produzindo no teatro, senão a morte da tragédia, certamente o nascimento do chamado drama social, gênero muito mais afeito à representação dos conflitos e crises do homem moderno (2009, p. 39).

Com essa mudança de paradigma, o homem é representado no drama como membro de uma comunidade que evidencia sua vontade particular, exercendo sua *persona*

dramática no papel da vida. Para compor a *persona* do homem moderno, leva-se em consideração sua existência, liberdade, decisão e vontade, formando assim sua individualidade.

Com tais características, o conflito dramático no drama moderno é conhecido através das relações dialógicas, nas quais se expressam fatos do passado e do presente. Dentro da trama, as vontades das personagens colidem com forças contrárias, até que, no embate final, neutralizam-se uma sobre a outra, culminando no desfecho da peça. Afirmamos isso com base nas assertivas de Szondi, quando este diz que o diálogo é o meio pelo qual o drama estabelece a ponte de representação entre o homem moderno e a vida, pois: “[...] o meio linguístico do mundo subjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro [...] o único componente da textura dramática (2001, p. 30).” O diálogo para Szondi tem a imagem de um espelho que reflete as relações subjetivas que ocorrem dentro do drama. Assim, usando o diálogo como fronteira entre a ficção e a realidade, o drama passa a ter uma “dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento” (idem).

Devido a esta característica dialógica, que espelha a realidade num discurso ficcional, o drama passa a ter um recorte dialético fechado em sua constituição estética. Uma vez que os diálogos estabelecem o motivo principal da trama, o autor institui o drama por meio da relação dialógica, o drama se torna absoluto em essência, tal como constatamos na assertiva de Szondi: “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é dramática ele deve ser desligado de tudo que lhe é externo (2001, p. 30)”. O drama aqui [na modernidade] assume uma posição nunca vista, pois adquire um *status* da arte do presente, diferente do tempo mítico utilizado na tragédia antiga, tal como afirma Szondi em:

Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo (2001, p. 32).

Sendo uma sequência de presentes absolutos, o drama se faz como arte do eterno presente, porque cada momento contém o “germe do futuro”, este se torna possível devido às relações dialógicas. As relações dialógicas trabalham as relações interiores e particulares dos acontecimentos que, dentro da trama, ainda não foram revelados. Assim, os



acontecimentos “não são relatados em função deles mesmos. É essencial o que está “atrás” deles e “entre” eles: os motivos e o tempo” (SZONDI, 2001, p. 40).

Em concordância com Szondi sobre o arranjo de acontecimentos na trama, John H. Lawson comenta sobre a importância das interrelações nos conflitos, que não podem ocorrer de forma isolada: “A great deal of the action happens off-stage; these off-stage events are so closely connected with the immediate action that the description of them seems insufficient”<sup>40</sup> (1960, p. 210). Assim, estas conexões dos acontecimentos interiores ou exteriores que geram conflitos devem projetar a ação dramática para o clímax da trama, de maneira que as inter-relações dos acontecimentos motivem a revelação dos conflitos, iluminando o desfecho da ação.

Acreditamos que, por estas características, o drama social produz uma correlação dialógica usando o tempo e os acontecimentos, quando lhe convém estabelecer o trágico. A partir deste novo paradigma, a unidade de tempo no drama moderno assume uma nova face, a “descontinuidade temporal” (SZONDI, 2001). Esta liberta as cenas de uma sequência amarrada, trabalhando o diálogo como aquele que estabelece o tempo presente e/ou passado, que surge no clímax da ação para desencadear o trágico.

Por sua vez, para desencadear o trágico são necessários conflitos que surgem através do encaixe dialético de acontecimentos ocorridos dentro e fora da ação dramática, então, o embate contrário das volições humanas gera um conflito maior e definitivo, determinando o desfecho da trama. De acordo com Hegel, o homem natural é o sujeito que faz uma escolha particular, esta se confronta com uma lei universal, que por sua vez, afeta um contexto moral. Essa concepção tem como característica o embate entre a vontade natural e a ordem de valores que expressa costumes, cultura e história. Vejamos:

Graças a esse ponto de vista, encontra-se formulada a oposição da vontade, no que tem de completamente geral com a vontade particular, natural, oposição que é estabelecida de modo a indicar que a ação moral deve combater permanentemente a vontade natural, que o moral, até por sua essência, é uma luta travada para dominar, para vencer decisivamente o natural (HEGEL, 1952, p. 74).

Considerando as forças particulares que movem as vontades, ao elaborar uma dialética das intenções, Hegel afirma que é necessário que as consequências e os efeitos de cada agir tenha seu peso de responsabilidade e consequências:

---

<sup>40</sup> “Uma grande parte da ação acontece fora do palco, estes eventos fora do palco são tão intimamente ligados com a ação imediata que a descrição deles parece insuficiente”. – Tradução Nossa.

De um lado, deparamos com o homem sujeito à realidade vulgar e à temporalidade terrestre, atormentado pelas exigências e tristes necessidades da vida, amarrado à matéria, atrás de fins e prazeres sensíveis, vencido e arrastado por tendências e paixões; do outro lado, vêmo-lo a elevar-se até idéias eternas, até ao reino do pensamento e da liberdade, a sujeitar a vontade às leis e determinações gerais, a despojar o mundo de realidade viva e florescente para o resolver em abstrações, condição esta de espírito que só afirma o seu direito e a sua liberdade quando domina impiedosamente a natureza, como se quisesse vingar as misérias e violências que ela o obriga a suportar (HEGEL, 1952, p. 75).

Quando uma ação assume tal responsabilidade, a liberdade deixa de ser livre, e passa a ser unida em equidade para um bem comum, ou seja, a universalização da vontade comum é mediada através da vontade livre amarrada às vontades de outras pessoas. Assim, as vontades particulares desaparecem e entra em cena uma lei moral que estabelece direitos e deveres (MACEDO, 2012, p. 121). Desta forma, cada vontade subjetiva tem seu contexto amparado na história de vida de cada indivíduo. Como cada indivíduo no mundo não terá a mesma história, não serão possíveis contextos iguais, surgindo então o antagonismo das vontades que buscam seus próprios fins, pois “O particular tem determinações próprias que podem corresponder ou não ao universal” (HEGEL, 1952, p. 76). Essa competição entre vontades impulsiona a dialética hegeliana, de forma que os antagonismos exercem uma força de superação entre as vontades que resultará num bem comum, tal como acredita o filósofo alemão:

[...] os termos opostos não são, na realidade, tão intransigentes e irresolúveis como parecem, que a única verdade enunciável a propósito de cada um é que ele não é verdadeiro em si e que a verdade de ambos só resultará da mútua conciliação, união ou harmonia (HEGEL, 1952, p. 78).

Para Hegel, a luta entre a liberdade e a necessidade seria resolvida pela consciência filosófica do homem moderno. Porém, depois das experiências na modernidade que ocorreram antes e depois Segunda Guerra, ficou claro na história da humanidade que as atitudes filosóficas não evoluíram ou funcionaram da maneira como Hegel imaginava, no entanto, ao invés de invalidar o drama, as contradições do mundo moderno apenas o tornam mais denso e complexo.

Se o drama é movido pela vontade particular das personagens, que, por sua vez, envolvem-se em conflitos, internos ou externos, e se os conflitos ocorrem pelo choque de vontade das personagens, que caminham em direções opostas, compreende-se que o conflito seja a base da complexidade da ação no drama moderno. É através dos conflitos que

encontramos os motivos perseguidos pelas personagens no decorrer da ação, conforme Hegel afirma:

Ora, como vimos, as circunstâncias de uma acção dramática são tais que ao fim individual se antepõe obstáculos, postos por outros indivíduos que perseguem fins diferentes e não menos justificados, pelo que surgem conflitos e complicações de toda espécie. A acção dramática processa-se assim essencialmente por um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Isto equivale a dizer que o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como nos caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem (1980, p. 288).

Considerando o drama moderno, entendemos que as relações conflituosas se desenvolvem na trama tendo como base o livre arbítrio dos sujeitos, que agem conscientemente para alcançar seus objetivos.

Diferente do herói grego, o herói do drama moderno exerce livre escolha quanto aos rumos de sua vida, ele é aquele que materializa suas vontades, exceto quando confrontado pela volição dos indivíduos que a ele se opõem. Assim, a ação recai sobre os atos do herói moderno, que se faz responsável pelo seu destino. Devido à subjetividade do herói no drama moderno tornar-se evidente, o surgimento dos conflitos internos ao homem passam a ser expostos:

O conflito no interior do herói trágico tende a substituir o conflito encarnado em homens particulares; e o isolamento do herói trágico, que Hegel apontara como uma característica da tragédia moderna, se generaliza com o pressuposto espiritual decisivo. A história do espírito no mundo perde por assim dizer o seu caráter geral e objetivo e torna-se um processo interior aos indivíduos (WILLIAMS, 2011, p. 57).

No drama moderno, que Raymond Williams considera ser tragédia moderna, o indivíduo apresenta-se de forma isolada, de maneira que a questão toda da resolução entre os conflitos é mais difícil, porque as personagens apresentam-se mais individualizadas (WILLIAMS, 2011, p. 56). Longe de uma esfera metafísica, e da ameaça de um destino trágico predestinado e estabelecido, como ocorria na tragédia grega, o herói do drama moderno escolhe seu próprio destino. Ao ter consciência de sua liberdade e de sua autonomia, o herói moderno busca afirmá-las, apenas para, ao final, reconhecer sua condição solitária no mundo, condição trágica que marca o drama na modernidade. De acordo com Raymond Williams, embora correndo por via de afirmação da subjetividade, o desfecho trágico do drama moderno não difere, em sentido profundo, da condição trágica do herói antigo, de

maneira que parece possível ao autor chamar o drama moderno de “tragédia moderna”. Vejamos:

O que é generalizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, esse é o isolamento fundamental do herói trágico. A aceitação desta experiência é, de maneira clara, suficientemente ampla para torná-la relevante a muitas tragédias modernas (2011, p. 82).

## 2.4 – A TRAGÉDIA MODERNA E A DIALÉTICA DA ETICIDADE

A partir dessas concepções, a teoria da ação dramática é compreendida sob perspectivas que se complementam e evoluem a cada discussão entre os estudiosos do drama. Uma das propostas focaliza a ação dramática em relação aos conflitos que lhe servem de base, teoria desenvolvida por Ferdinand Brunetière, em 1894. Em ensaio intitulado *The Law of the Drama - A Lei do Drama*, após analisar as tramas de várias peças, como *Le Cid – O Cid* (1636) de Pierre Corneille; *L'école des Femmes –Escolas de Mulheres* (1662) de Molière; e *Célimare le Bien-aimé – Célimare: o Bem Amado* (1863) de Eugène Labiche, Brunetière retoma a noção de conflito como base da ação, formulada por Hegel, e propõe o que considera a “Lei do Drama”, legitimando teoricamente o papel da volição e do livre-arbítrio das personagens no agenciamento das ações conflituosas, tal como o mesmo conclui:

The general law of the theater is defined by the action of a will conscious of itself; and the dramatic species are distinguished by the nature of the obstacles encountered by this will. And the quality of will measures and determines, in its turn, the dramatic value of each work in its species. Intelligence rules in the domain of speculation, but the will governs in the field of action, and consequently in history <sup>41</sup> (1961, p. 408).

Para o teórico francês, a força da ação está no livre-arbítrio. Este gera a ideia de um esforço necessário que contribui para a realização da ação dramática, à medida que a personagem exercita sua vontade. De acordo com Brunetière, a vontade é a base de todo o drama, o fator determinante da ação dramática. Vejamos outra de suas afirmações: “And we will say in conclusion that one drama is superior to another drama according as the quantity of will exerted is greater or less [...]” <sup>42</sup> (1961, p. 409). Brunetière acredita que a força da ação

---

<sup>41</sup> “A lei geral do teatro é definida pela ação de uma vontade consciente de si mesmo; e as espécies dramáticas distinguem-se pela natureza dos obstáculos encontrados por esta vontade. E a qualidade da vontade mede e determina, por sua vez, o valor dramático de cada obra em suas espécies. A inteligência lidera no domínio da especulação, mas a vontade governa no campo da ação e, conseqüentemente, na história”. – Tradução Nossa.

no drama perde-se, se houver um relaxamento da vontade consciente. Declara também que o drama, no sentido mais geral da teoria dos gêneros, é a representação da vontade do homem em conflito com poderes misteriosos, forças da natureza, e outros impasses que cercam e limitam o homem diante de forças sociais e de seus iguais, tal como afirma:

Drama is a representation of the will of man in conflict with the mysterious powers of natural forces which limit and belittle us; it is one of us thrown living upon the stage, there to struggle against fatality, against social law, against himself, if need be, against the interests, the prejudices, the folly, the malevolence of those who surround him <sup>43</sup> (1961, p. 477).

Dando prosseguimento à discussão do principal elemento que move a ação dramática, em 1912, William Archer propõe que o conflito é apenas um dos elementos dramáticos, mas não pode ser caracterizado como a essência do drama. Para Archer, a definição encontrada por Brunetière descreve a substância de muitos dramas, mas não estabelece uma diferença contundente entre seus gêneros. Archer acredita que o conflito é apenas um dos elementos que fazem parte do drama, não sua essência. Ao analisar peças como: *Édipo Rei*, de Sofocles, *Otelo*, de Shakespeare, e *Os espectros*, de Ibsen, Archer tirou conclusões de que é a crise, e não o conflito, o que revela a essência do drama, como profere a seguir:

Perhaps we shall scarcely come nearer to a helpful definition than if we say that the essence of drama is crisis. A play is a more or less rapidly-developing crisis in destiny or circumstances, and a dramatic scene is a crisis within a crisis, clearly furthering the ultimate event. The drama may be called the art of crises, as fiction is the art of gradual developments <sup>44</sup> (1961, p. 479).

Segundo Archer, as crises no drama não devem ter mera consequência mecânica, não podem ser vazias nas representações ao público, devem ter uma evolução, ao passo que pareçam inevitáveis (1961, p.479). As crises são manifestações dramáticas evoluindo gradativamente, gerando outras crises dentro da trama até se tornarem climáticas.

---

<sup>42</sup> “E concluímos dizendo quem um drama é superior a outro drama a depender se a quantidade de vontade exercida é maior ou menor[...]”. – Tradução Nossa.

<sup>43</sup> “O drama é uma representação da vontade do homem em conflito com poderes misteriosos de forças naturais que nos limitam e que nos depreciam. É um de nós lançado vivo no palco, lutando contra a fatalidade, contra as leis sociais, contra si mesmo, se necessário, contra os interesses, os preconceitos, a loucura, a malevolência daqueles que nos rodeiam”. – Tradução Nossa.

<sup>44</sup> “Talvez mal cheguemos tão perto de uma definição útil do que se dissermos que a essência do drama é a crise. Uma peça é o desenvolvimento mais ou menos rápido de uma crise do destino ou de circunstâncias, e uma cena dramática é uma crise dentro de outra crise, promovendo claramente o evento final. O drama pode ser chamado a arte das crises, como a ficção é a arte dos desenvolvimentos graduais”. – Tradução Nossa.

Archer acredita que o drama trata de situações que afetam a vida e as ações do ser humano. Mas, é a crise, não o conflito, que estabelece o drama. Este estudioso da arte dramática acredita que o embate entre as volições das personagens e as circunstâncias que ocorrem na trama acarretam crises, que, por sua vez, afetam as personagens sucessivamente, até chegar numa crise maior e inevitável, trazendo o desfecho do drama.

No avanço do estudo da ação dramática moderna, as pesquisas desses teóricos corroboraram preceitos para que a teoria da ação seguisse mais um passo. Assim, John Howard Lawson, em 1936, publicou o livro *Theory and Technique of Playwriting (Teoria e Técnica da Dramaturgia)*. Em seus estudos, Lawson acreditava que ambos, Brunetière e Archer, estavam corretos, mas cada um dos teóricos tinha devotado atenção a detalhes distintos que permitiram compor o que Lawson chamaria de a “Lei do Conflito”.

De acordo com Lawson, Archer rejeitava a ideia de conflito como essência do drama, mas concordava que o teatro lida com situações que afetam a vida e as emoções humanas. Para Archer, isso era encarado como crise. Por sua vez, Lawson propõe que essa ideia da crise era concordante e pertinente à noção de conflito proposta por Hegel e reafirmada por Brunetière. Assim, na concepção de Lawson, os conflitos, caracterizados como a base da ação, são intensificados até atingirem um ponto de crise: “The major crisis which brings the united dramatic conflict to a head is not the only crisis in the play: dramatic movement proceeds by a series of changes of equilibrium”<sup>45</sup> (1960, p. 168).

Além de refletir sobre as crises como constitutivas da trama, Lawson também trata da completude da ação dramática, em sentido que o aproxima das concepções aristotélicas no tocante à primazia do *mythos* como entrecho das ações. Assim, Lawson considera importante a construção dramática unificada (a unidade de ação), como o centro da peça. A ação dramática, para Lawson, trabalha com uma seleção de eventos que compreendem a trama, mas a ação dramática não cobre uma ampla área de incidentes:

The playwright is not looking for illustrative or psychological material, but for a system of actions; just as the final climax sums up a maximum change of equilibrium between individual and their environment, each of the subordinate crises is a change of equilibrium leading to the maximum change. Each crisis is effective in proportion to its compression and extension. No action of the play can be more significant than the root-action, because in that case it would go beyond the scope of the play<sup>46</sup> (1960, p. 201)

---

<sup>45</sup> “A grande crise, que traz a unidade dramática do conflito para o topo, não é a única crise na peça: o movimento dramático procede por uma série de mudanças de equilíbrio”. – Tradução Nossa.

<sup>46</sup> “O teatrólogo não está à procura de material ilustrativo ou psicológico, mas de um sistema de ações; assim como o clímax final resume uma variação máxima de equilíbrio entre o indivíduo e seu ambiente, cada uma das

A partir disto, Lawson se ocupa em examinar as forças que movem os conflitos dramáticos. Baseado nesta linha de pensamento, ele constrói sua teoria dramática apoiando-se na noção de conflito social. Sendo assim, a ideia de conflito social proferida por Lawson é claramente apresentada como segue:

The essential character of drama, is social conflict – persons against other persons, or individuals against groups, or groups against other groups, or individuals or groups against social or natural forces – in which the conscious Will exerted for the accomplishment of specific and understandable aims, is sufficiently strong to bring the conflict to a point of crisis <sup>47</sup> (1960, p.168).

Aqui, a intensidade do conflito principal se fortalece através da reunião de conflitos presentes na trama. A instância máxima dos conflitos alcança proporções maiores, determinando o resultado da ação dramática. Para estabelecer a base em que os conflitos se articulam na trama, os eventos devem fazer parte de um contexto dentro da ação: “The reserve of events, behind and around the play, gives sweep and sureness to the action, and gives more meaning to every line of dialogue, every gesture, every situation” <sup>48</sup> (1960, p. 202). Ao combinar esses pontos de vista, Lawson chega ao princípio dramático que projeta no drama uma significação inovadora: “A Lei do Conflito”, tal como se constata em sua citações.

Desta maneira, as formulações de Lawson referentes à ação dramática propõem que a evolução máxima do conflito é a crise e, por conseguinte, uma nova situação dramática pode ocorrer a partir de cada crise, para dar continuidade à trama. Esta teoria é sustentada pelo próprio Lawson, como vemos a seguir: “When human beings are involved in events which lead to a crisis, they do not stand idly by and watch the climax approach” <sup>49</sup> (1960, p. 166). Esse embate dramático é realizado quando um objetivo consciente é perseguido, no qual o que está em jogo é o desafio entre pessoas, ou entre indivíduos e forças sociais, como o

---

crises subordinadas é uma mudança de equilíbrio que conduz à alteração máxima. Cada crise é eficaz proporção de sua compressão e extensão. Nenhuma ação da peça pode ser mais importante do que a ação-raiz [unidade de ação], porque nesse caso seria ir além do escopo da peça”. – Tradução Nossa.

<sup>47</sup> “O caráter essencial do drama é o conflito social – pessoas contra outras pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra outros grupos, ou indivíduos ou grupos contra forças sociais e naturais – no qual a vontade consciente, exercida com vistas à realização de objetivos específicos e compreensíveis, é suficientemente forte para conduzir o conflito a um ponto de crise”. – Tradução Nossa.

<sup>48</sup> “A reserva de eventos, por trás e ao redor da peça, dá varredura e certeza para a ação, e dá mais significado a cada linha de diálogo, cada gesto, cada situação”. – Tradução Nossa.

<sup>49</sup> “Quando pessoas estão envolvidas em eventos que desembocam numa crise, eles não ficam de braços cruzados esperando o clímax da ação.” – Tradução nossa.

próprio Lawson afirma: “(...) a conflict in which a conscious and definite aim has been set up in defiance of other persons or social forces” <sup>50</sup> (1960, p. 164).

Assim, como proferido anteriormente, o teatro lida com representações da vida, e esta traz consigo emoções e ações humanas. Por sua vez, quando a vontade da personagem é intensamente exercida, esta procura um caminho que lhe é conveniente e, geralmente, entra em conflito com outras forças, de forma que ocorram situações para a precipitação da crise na ação dramática. Baseada nesse raciocínio, Luna, ao refletir sobre as proposições de Lawson, afirma que: “(...) a intensidade e o próprio significado do conflito dependem da disparidade entre o objetivo e o resultado – em outras palavras, entre o propósito e suas realizações (...)” (2009, p. 218).

Deste modo, no drama moderno, o livre arbítrio das personagens, revelado pelos seus desejos particulares, precisam ser mobilizados para dar seguimento à crise, resultante do embate entre forças antagônicas das quais surge o conflito dramático. Tais personagens precisam, portanto, tomar decisões, mesmo que sofram as suas consequências.

A vontade consciente, tornada ação pelas personagens, deve caminhar, por meio de conflitos e crises, para decisões que se encaminham a um conflito dramático final. Afinal, o equilíbrio só se instaurará no ambiente conflituoso, ao preço de sua última e contundente crise, como afirma Lawson mais uma vez: “A crisis is the point at which the balance of forces is so strained that something cracks, thus causing a realignment of forces, a new pattern of relationships” <sup>51</sup> (1960, p.167).

O drama moderno parece, então, ser definido como arte dos conflitos, uma forma na qual a vontade humana precisa ser livre e ativa a ponto de conduzir os conflitos a crises, que se aplacam somente para dar lugar a novos conflitos e crises, até que se processe o apaziguamento geral sob a forma do desfecho dramático, patético, comovente, trágico. Que essas vontades livres e colidentes sejam o elemento-motriz da ação é o que faz do drama moderno um lugar privilegiado ao exercício da dialética da eticidade, o confronto entre vontades determinadas por uma conjunção que nem dispensa o desejo nem o livre-arbítrio. É sob os prismas dessas teorias que analisaremos a peça objeto de nosso estudo no capítulo a seguir.

---

<sup>50</sup> “[...] um conflito no qual um objetivo consciente e definitivo foi estabelecido em desafio a outras pessoas ou forças sociais.” – Tradução nossa.

<sup>51</sup> “Uma crise é o ponto em que o equilíbrio de forças é tão forçado que alguma coisa se rompe, causando assim, um realinhamento de forças, um novo padrão de relacionamentos.” Tradução nossa.



### **CAPÍTULO III – A TRAGÉDIA MODERNA E A DIALÉTICA DA ETICIDADE: O ANTAGONISMO DRAMÁTICO ENTRE BLANCHE DUBOIS E STANLEY KOWALSKI EM *UM BONDE CHAMADO DESEJO***

Com o intuito de representar um drama sugestivo de realidade que, no entanto, não dispensa o lirismo de sua estética, Tennessee Williams traz na peça *A Streetcar Named Desire*<sup>52</sup> situações da vida cotidiana envoltas em uma atmosfera de sensações. A trama da peça que segue em análise aciona conflitos que envolvem o exercício da vontade subjetiva das personagens por meio de artimanhas diversificadas. Assim, para realizar as vontades pulsantes que movem suas ações, as personagens principais de *Streetcar* usam sedução, mentira e violência. Para alcançar seus objetivos, por vezes sem ponderar sobre as consequências futuras de seus atos, fazem surgir e agravar conflitos que os enredam em crises, características marcantes nas personagens criadas por Tennessee Williams, que vivem e se entregam à vida de forma incondicional, avassaladora e apaixonante.

A trama da peça que ora analisamos prenuncia o desejo pela vida. De forma conflitante, a ação dramática decorrerá de ações e revelações que caminharão para a eclosão de conflitos intensos. Conflitos que provêm do choque entre personagens ou forças sociais que tomarão impulso a cada acontecimento, de forma a motivar ações cada vez mais agravantes para uma crise iminente e definitiva que caminha para o desfecho comovente da trama (LAWSON, 1960, p. 164).

Os fundamentos dramáticos que direcionam nossa análise sobre *A Streetcar Named Desire* (doravante *Streetcar*), peça reconhecida como drama social, também chamado de tragédia moderna na concepção de Raymond Williams, baseiam-se na teoria do conflito proposta por estudiosos do drama já citados no capítulo anterior. Junto à teoria dramática estudada, associamos, para enriquecer nossa análise da peça, a dialética da eticidade proposta por Hegel, com o intuito de melhor entendermos os motivos, causas e consequências das relações conflituosas entre as personagens principais da trama: Blanche DuBois e Stanley Kowalski.

A nossa proposta de estudo não pretende esgotar a análise dos conflitos em relação a toda a complexidade da trama, porém tentará abordar acontecimentos da peça que

---

<sup>52</sup> Embora tenhamos trabalhado com a obra original em inglês, será utilizada para citação no corpo do texto de nossas análises literárias a tradução da peça *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams, feita por Beatriz Viégas Faria – Porto Alegre, RS: Ed. L&PM, 2010. É bem verdade que existem diferenças entre a versão original da peça em relação à tradução, mas acreditamos que tais diferenças não afetarão nossas proposições em relação ao universo dramático criado pelo escritor da obra e a teoria dramática aplicada a este trabalho.

serão imprescindíveis para afirmar a pertinência e a rentabilidade crítica de conceitos da teoria dramática evocada nesta pesquisa.

Nossa hipótese indicia que os conflitos da peça ocorrem devido a contextos de vida diferentes que se entrecruzam em ações conflituosas e interpretações divergentes sobre os acontecimentos que ocorrem na trama e que afetam os personagens principais. Assim, acreditamos que, através dos encontros e desencontros da vida dramatizada nesta peça, os conflitos se estabelecerão em *Streetcar* acarretando uma convivência familiar desarmoniosa entre os representantes da família DuBois e Kowalski.

Quando lemos a peça, *A Streetcar Named Desire*, percebemos que a estória imediatamente sugere dinamismo na descrição do *setting* criado pelo dramaturgo. No primeiro contato com o cenário, o leitor é levado a confrontar-se com um universo de signos verbais e não verbais que representam uma cidade vibrante e cosmopolita. Assim, o texto sugere que os acontecimentos daquele instante se enquadram nas representações ficcionais e verossímeis do lugar, caracterizando ação e movimento da peça que começa *in medias res*.

A respeito do dinamismo indicado pela rubricas, lê-se que, na vizinhança humilde da família Kowalski, predomina uma atmosfera que sugere uma metrópole em atividade, permeada por um ambiente ativo, sensual e cultural. Com tais características, Tennessee Williams tenta expressar a realidade, sem esquecer-se de sugerir na construção imagética do *setting* a latência das impressões, sensações e sons da vida natural que coexistem naquele lugar. Desta forma, utilizando-se de luzes e efeitos indicados nas rubricas do texto dramático, o teatro plástico de Williams é construído para formar a complexa e poética ambientação da peça:

*The exterior of a two-story corner building on a street in New Orleans which is named Elysian Fields and runs between the L & N tracks and the river. The section is poor but, unlike corresponding sections in other American cities, it has a raffish charm. (...) It is first dark of an evening early in May. The Sky that shows around the dim white buildings is a peculiarly tender blue, almost a turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay. You can almost feel the warm breath of the brown river beyond the river warehouses with their faint redolences of banana and coffee. A corresponding air is evoked by the music of Negro entertainers at a barroom around the corner. (...) (WILLIAMS, 1966, p.13)<sup>53</sup>*

<sup>53</sup> “O exterior de um prédio de dois andares, de esquina, em uma rua de New Orleans, chamada Elysian Fields (Campos Elíseos) localizada entre o rio Mississipi e os trilhos dos trens interestaduais. O bairro é pobre, mas, ao contrário de bairros similares em outras cidades dos Estados Unidos, tem certo charme mundano, prosaico. (...) Está recém escurecendo; é um fim de tarde no começo de maio. O que se vê do céu ao redor do prédio branco e pouco iluminado é de um azul suave, muito suave, quase um azul turquesa, o que empresta à cena uma espécie de lirismo e atenua com graciosidade a atmosfera de decadência. Pode-se quase sentir o bafo morno do rio de águas marrons que passa atrás dos armazéns das margens, estes com seus leves aromas de bananas e de

A ambientação de *Streetcar* traz um cenário expressionista e, ainda que este tenha endereço certo, remete-nos a outra dimensão que parece ser invisível, espiritual, mitológica. Justamente porque o endereço à rua Campos Elíseos, se, por um lado, condiz com um espaço urbano e cosmopolita, por outro, é a representação de um mundo metafísico, transcendente.

Como descrito na tradição mitológica, os Campos Elíseos correspondem à morada sagrada dos deuses e entidades da mitologia grega. O paraíso grego, nas mãos do dramaturgo, é ironicamente transfigurado para a realidade, representando a morada caótica e profana da família Kowalski. Talvez, ao sugerir tal comparação, o dramaturgo quisesse representar que o ambiente, habitado por pessoas reais, faz-se também como espaço sugestivo de representações simbólicas que emprestam à trama lirismo e poesia. Assim, por analogia, poderíamos dizer que, em *Streetcar*, o ambiente situa-se numa esfera mítica que transcende a realidade, por representar dois mundos em um só, mesmo que um desses mundos tenha uma conotação irônica em relação ao mundo real.

Logo após representar o local onde os conflitos serão engendrados, o dramaturgo apresenta as primeiras impressões daqueles que habitam à rua Campos Elíseos na seguinte cena:

**Stanley** [*bellowing*]: Hey, there! Stella, Baby!  
 [*Stella comes out on the first floor landing, a gentle young woman, about twenty-five, and of a background obviously quite different from her husband's.*]  
**Stella** [*mildly*]: Don't holler at me like that. Hi Mitch.  
**Stanley**: Catch!  
**Stella**: What?  
**Stanley**: Meat! (...) (WILLIAMS, 1966, p.14)<sup>54</sup>

A cena, à primeira vista, representa um evento cotidiano que sugere tanto uma conotação erótica, quanto uma conotação banal da realidade, que poderia expressar a manutenção pela vida, representada pelo pacote manchado de sangue pela carne arremessada por Stanley à sua esposa. De acordo com Sandra Luna, a metáfora da carne também refere-se

---

*café. Essa atmosfera é evocada pela música de artistas negros em um bar logo ali, virando a esquina. (...)”* (WILLIAMS, 2011, p.15)

<sup>54</sup> “**Stanley** [*berrando*] – Ei, ai! Stella, benzinho!  
 [*Stella aparece no patamar do primeiro piso, uma mulher jovem e suave, de uns vinte e cinco anos, que foi criada pela família de modo obviamente bem distinto do de seu marido.*]  
**Stella** – [*com brandura*] – Não berre comigo desse jeito. Oi Mitch.  
**Stanley** – Pega!  
**Stella** – O que é isso?  
**Stanley** – Carne!” (WILLIAMS, 2010, p.16)

“(...) ao trágico, mas (...) suspende a constatação desse sentido até o final da peça. No momento, a metáfora da carne simboliza apenas a saudável sexualidade do casal (LUNA, 2009, p. 119). Mas mesmo representando a sensualidade, Williams não permite espaço para apelações sexuais dentro de sua trama, insinuando, através das ações de seus personagens, que a sexualidade é questão de vida privada. Mesmo assim, os comentários risonhos das vizinhas de Stella, ao presenciarem o evento do arremesso da carne, indiciam o sentido do jogo amoroso vivido pelo casal:

**Negro Woman:** What was that package he th’ew at ‘er? [*She rises from steps, laughing louder.*]

**Eunice:** You hush, now!

**Negro Woman:** Catch what? [*She continues to laugh...*]

(WILLIAMS, 1966, p. 14)<sup>55</sup>

A reunião dessas duas cenas permite-nos fazer referência aos deuses mitológicos *Eros* e *Tanatos*, que preconizam, respectivamente, a face do desejo e a face da morte, ícones que Freud utiliza para representar o instinto agressivo do homem em meio à evolução da civilização:

Esse instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo. Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é obscuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana (FREUD, 1974, p. 83).

Para Freud, a luta entre essas forças emancipatórias remete à evolução da civilização descrita numa espécie de luta humana pela sobrevivência. Assim, parece-nos que a presença icônica das duas entidades gregas, evocadas na ação dramática por um único símbolo, um pacote de carne manchado de sangue, representa sentimentos de prazer e violência conectados às circunstâncias presentes e pulsantes na nossa existência.

Ao apresentar as primeiras personagens na cena anterior, o dramaturgo projeta em Stella uma imagem sutil, fazendo apenas breves comentários nas rubricas do texto, características que, ao leitor, só serão reconhecidas profundamente com a leitura da peça e a progressão da ação dramática. Através do texto escrito, a preferência do dramaturgo é conferir

---

<sup>55</sup> “**Mulher Negra** – O que era aquele pacote que ele jogou pra ela? [*Levanta-se dos degraus, rindo ainda mais alto.*]

**Eunice** – Quietinha, agora.

**Mulher Negra** – Pegar “no que”? [*Ela continua rindo...*]

(WILLIAMS, 2010, p. 17)

ênfase para os agentes conflituosos que movimentarão a trama, os personagens antagônicos Blanche DuBois e Stanley Kowalski, fazendo com que esses se tornem emblemáticos.

Na apresentação textual das personagens, o dramaturgo usa elementos poéticos e delicados para representar Blanche, e, por outro lado, usa elementos sensuais e violentos para representar Stanley. Assim, na medida em que habitam os Campos Elíseos, Blanche e Stanley, de acordo com Gulshan Rai Kataria (2009), poderiam ser representações de duas divindades gregas. Pelas características apresentadas no texto dramático, Blanche assumiria a personalidade mitológica de uma ninfa dos regatos e das fontes (BULFINCH, 2006, p. 167). As Náiades, ninfas associadas a divindades das águas claras, mananciais e lugares escuros como cavernas, eram divindades relacionadas com o nascimento de heróis. Essas expressam um estado de veneração associado ao medo, suscitando a liberação da personalidade, a tentação da loucura heróica, erótica e outras características de mesma ordem (CHEVALIER, 1986, p.752).

Nas palavras da própria Blanche DuBois, seu nome sugere beleza selvagem: “**Blanche**: It’s a French name. It means woods and Blanche means White, so the two together mean white woods. Like an orchard in spring! You can remember it by that” (WILLIAMS, 1966, p. 54-55) <sup>56</sup>. Tem-se, então, no nome da personagem, a personificação de beleza da natureza em meio a um ambiente hostil, selvagem. Blanche, com tais características do mundo natural, habitaria com graça e elegância as florestas, como uma ninfa, estaria, pelo nome, associada a um ambiente caracterizado pela sublimidade da natureza selvagem e a pureza da água (KATARIA, 2009, p. 29). Não parece ser por acaso que o dramaturgo representa Blanche assumindo aspectos e a delicadeza de uma mariposa, tal como Williams afirma: “[...] *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, 1966, p. 15) <sup>57</sup>.

Se Blanche apresenta-se com tais características do mundo natural, Stanley, por outro lado, assume aspectos similares, porém de forma mais agressiva. Se Blanche personifica uma ninfa, Stanley poderia ser comparado ao deus Pã (KATARIA, 2009, p. 28). Metade homem, metade animal. Semelhante a um homem-bode, Pã é um deus bucólico. Considerado um deus fecundante, ágil, dissimulado, Pã expressa a astúcia bestial. A divindade grega

---

<sup>56</sup> “**Blanche** - É um nome francês. Quer dizer bosque, e Blanche quer dizer branco, então os dois nomes juntos querem dizer bosque branco. Como um pomar na primavera! Você pode memorizar assim” (WILLIAMS, 2010, p. 60).

<sup>57</sup> “[...] *Sua beleza delicada precisa evitar a luz forte. Há algo na hesitação de seus gestos, assim como no branco de sua roupa e adereços, que sugere uma borboletinha*” (WILLIAMS, 2010, p. 17).

também age de forma ativa na conquista amorosa, sua fome sexual é insaciável. Ele inspira medo e pânico em suas ações impetuosas e impulsivas. Também é considerado deus do êxtase erótico, da virilidade libidinosa, da criatividade e da transformação (CHEVALIER, 1986, p.797-798). Nas rubricas do texto escrito por Tennessee Williams no início de *Streetcar*, o dramaturgo parece sugerir, na representatividade do personagem Stanley Kowalski, uma figuração associada ao deus grego Pã, embora, claro, isso se dê somente em nível simbólico, já que a descrição do personagem é também fortemente carregada de traços realistas. Assim, em sua relação com a divindade grega, Stanley é caracterizado por suas atitudes bestiais:

*(...) Stanley throws the screen door of the kitchen open and comes in. 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. Branching out from this complete and satisfying center are all the auxiliary channels of his life, such as his heartiness with men, his appreciation of rough humor, his love of good drink and food and games, his car, his radio, everything that is his, that bears his emblem of the gaudy seed-bearer. (...) (WILLIAMS, 1966, p. 29)<sup>58</sup>*

Como representação viril, a ponto de provocar desejos libidinosos, Stanley, tal como Pã, pode ser comparado como uma deidade de energia cósmica que manifesta libido e sexualidade (KATARIA, 2009, p. 28). Assim, as atribuições de Pã refletidas em Stanley exercem influências sexualmente provocantes sobre as mulheres que atravessam seu caminho: “(...) *He sizes women up at a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them*” (WILLIAMS, 1966, p. 29) <sup>59</sup>. Reforçando essas atribuições, a personagem é associada a outras representações carregadas de sensualidade ou de força, pulção, libido excessiva: “He is identified variously with the goat,

---

<sup>58</sup> “(...) Stanley abre a porta completamente, com toda a força e num único gesto, e entra em casa. De estatura mediana, mais ou menos 1,75m, é um homem atarracado e forte. Uma alegria animal de seu ser está implícita em todos seus movimentos e atitudes. Desde o começo de sua juventude, o centro de sua vida tem sido o prazer com as mulheres, o toma lá dá cá desses encontros não com fraca tolerância nem de modo dependente, mas com o poder e o orgulho de um galo, o macho de rica plumagem no comando do galinheiro. Ramificando-se a partir deste centro completo e gratificante, encontram-se todos os canais auxiliares de sua vida, com seu entusiasmo cheio de espontaneidade com os homens, seu gosto por piadas pesadas, seu amor à boa bebida e à boa comida e aos esportes, seu carro, seu rádio, tudo o que é seu, que traz estampada a insígnia do espalhafatoso portador de suas sementes. (...) (WILLIAMS, 2010, p. 33).

<sup>59</sup> “(...) Avalia as mulheres à primeira vista, classificando-as em categorias sexuais, com imagens toscas e grosseiras povoando-lhes a mente e determinando o modo como ele vai sorrir para cada uma delas” (WILLIAMS, 2010, p. 33).

the cat, and the locomotive, three rather obvious symbols that define his sex-centered life and repeatedly disturb Blanche's tenuous psychic balance”<sup>60</sup> (RIDDEL, 1987, p. 17).

Ainda falando sobre mitos, ao recontar mitos gregos, Thomas Bulfinch profere que parte das ninfas que habitavam os bosques eram companheiras de Pã nas danças, por outro lado, outras ninfas como as da caça, e dos rios (lembra-nos a referência a Blanche feita por Gulshan Rai Kataria, anteriormente neste estudo) socorriam-se mutuamente face às investidas do deus libidinoso quanto aos assédios (BULFINCH, 2009, p. 40). Assim, parece-nos que, nos mitos, o deus Pã não era querido por todas as ninfas, tal como ocorre na relação entre Blanche e Stanley em *Streetcar*, na medida em que ambos se atraem, mas rejeitam mutuamente seus comportamentos na trama. Assim, um jogo de atração e repulsa entre as personagens principais na trama da peça será recorrente, como veremos mais à frente.

Além das imagens de Blanche e Stanley poderem ser consideradas projeções de arquétipos mitológicos, há outras interpretações que consideram ambas as personagens representações de embates entre valores antigos e concepções modernas (KOLIN & WOLTER, S.D. p. 241). Neste caso, ampliando nossa esfera de comparações, as irmãs DuBois poderiam representar comportamentos de pessoas cujas origens estão associadas a comunidades rurais, com estilos de vida refinados, vivendo sob a influência pura da vida no campo. O outro lado dessa moeda poderia ser projetado sobre as personagens Stanley Kowalski e Harold Mitchell, expressando o estilo de vida da cidade caracterizado pelo modo grosseiro, burguês, agressivo e instável.

Mas os antagonismos em *Streetcar* não param por aí, Blanche também poderia ser a representação de uma visão ideal da vida, ligada ao mundo de abstrações e de fantasia, como a própria personagem afirma:

**Blanche:** I don't want realism. 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 damned for it! – Don't turn the light on! (...) (WILLIAMS, 1966, p. 117)<sup>61</sup>

De acordo com texto, a personagem assume tais concepções porque, em sua profissão (professora de literatura e língua inglesa), Blanche trata com situações ideais,

<sup>60</sup> “Ele é identificado várias vezes com o bode, o gato e a locomotiva, três símbolos óbvios que definem sua vida centrada no sexo e repetidamente perturba o equilíbrio psíquico tênue de Blanche.” - Tradução nossa.

<sup>61</sup> “**Blanche** – Eu não quero realismo. Eu quero magia! [*Mitch ri*] Sim, sim, magia! Tento dar isso às pessoas. Fantasio as coisas pra elas. Eu não digo a verdade, eu digo o que deveria ser a verdade. E, se isso é pecado, então eu seja condenada ao inferno por isso! ...Não acenda a luz!” (WILLIAMS, 2010, p. 128).

hipotéticas. Neste caso, ela está familiarizada com autores e poetas românticos, está fortemente conectada com o mundo das ideias. Nesse mundo ideal, Blanche assume uma posição ativa, não só por sua disposição cultural, mas também pelo seu estilo de vida. Afinal, o lugar de onde Blanche veio contribui e compõe sua personalidade: “**Blanche**: We are French by extraction. Our first American ancestors were French Huguenots” (WILLIAMS, 1966, p. 55)<sup>62</sup>.

Assim, voltando ao antagonismo que move as personagens principais da trama, Alvin B. Kernan acredita que Tennessee Williams expressa em *Streetcar* o antagonismo entre estes dois arquétipos da representação humana, expressando o dilema da vida cotidiana sob perspectivas realistas e idealistas:

We are presented in *Streetcar* with two polar ways of looking at experience: the realistic view of Stanley Kowalski and the “non-realistic” view of his sister-in-law, Blanche Du Bois. Williams brings the two views into conflict immediately<sup>63</sup> (1987, p. 9).

Antagonicamente à Blanche, em concordância com o que afirma Kernan, Stanley representa o lado prático da vida, tendo sido soldado do corpo de artilheiros, e, no momento da ação, apresentando-se como trabalhador fabril que tem função parecida à de um caixeiro viajante: “**Blanche**: What does – what does he [Mitch] do? (...) **Stella**: He’s on the precision bench in the spare parts department. At the plant Stanley travels for” (WILLIAMS, 1966, p. 49)<sup>64</sup>. Stanley é apresentado como um personagem dinâmico sob vários aspectos.

Assim, tal como Blanche, Stanley também é dotado de um senso de superioridade. Apenas sua altivez não procede de sua linguagem, não se atrela ao seu passado, mas reflete o estilo de vida do homem do Pós-Segunda Guerra. Ele é a figura representativa do homem moderno, frio e calculista que se volta para alcançar bens materiais e a satisfação de sua própria vontade. Afinal, para Stanley, a vida é um jogo claro e definido de deitar cartas na mesa, onde um perde e outro ganha, além do que, Stanley não quer ser o perdedor de suas

---

<sup>62</sup> “**Blanche** – Nossa família é francesa pela ascendência. Nossos primeiros antepassados americanos eram huguenotes franceses.” (WILLIAMS, 2010, p. 60)

<sup>63</sup> “Nós somos apresentados em *Streetcar* com dois caminhos polares em busca de experiências: a visão realista de Stanley Kowalski e a visão não-realista de sua cunhada, Blanche Dubois. Williams traz as duas visões imediatamente dentro dos conflitos” - Tradução nossa.

<sup>64</sup> “**Blanche** – O que ele... qual é o trabalho dele? (...) **Stella** – Ele trabalha no setor de precisão do departamento de peças sobressalentes. Na mesma fábrica essa onde o Stanley trabalha viajando” (WILLIAMS, 2010, p. 54-55).



partidas. Tais comportamentos são representados por Stanley e seus colegas, que aparecem como personagens coadjuvantes na peça.

Quanto aos personagens secundários da trama no texto dramático, resta somente uma breve menção. Em *Streetcar*, personagens como Stella Kowalski, Harold Mitchell, Eunice e Steve Hubbell, a mulher negra, e as demais *personas* que surgem na cena não nos são dados a conhecer em detalhes. O que sabemos sobre eles surge através dos diálogos e das ações inseridas para a composição da ação dramática principal.

Por outro lado, algumas informações sobre os personagens nos chegam indiretamente através de recursos cenográficos ou através de narrativas utilizadas pelo dramaturgo, que confere voz aos personagens, para que nos apresentem aspectos de outras *personas*, como segue a apresentação de Stanley no drama, antes de sua entrada em cena:

**Blanche:** Is he so – different?

**Stella:** Yes. A different species.

**Blanche:** In what way; what's he like?

**Stella:** Oh, you can't describe someone you're in love with! Here's a picture of him! [She hands a photograph to Blanche.]<sup>65</sup> (WILLIAMS, 1966, p. 24)

Ao comentar as características das personagens, não pretendemos traçar perfis, mas o que é descrito sobre eles no texto é importante para o reconhecimento da força que eles carregam na trama, conferindo-lhes personalidade. Além disso, servem para relacionar seus contextos e explicar atitudes que promoverão possíveis conflitos, devido a suas escolhas e vivências.

Seguindo a ação dramática de *Streetcar*, ao chegar à casa de Stella, Blanche demonstra uma confusa disposição, apresentando um nervosismo quase incontrolável, porém ostenta altivamente sua bela imagem, delicada e refinada. Assim, o encontro das irmãs DuBois é muito representativo no drama, pois nos permite conhecer um pouco mais sobre o caráter e as ações de duas das principais personagens que participarão dos conflitos da peça. Neste momento da trama, o reencontro com Stella trouxe alegria e alívio momentâneo para a aflição de Blanche. Porém, junto com a esperança veio a desilusão de Blanche, ao perceber as condições humildes de Stella quanto à sua casa e sua vida:

---

<sup>65</sup> “**Blanche:** Ele é tão... diferente?”

**Stella:** Sim. É animal de uma outra espécie.

**Blanche:** Em que sentido? Como ele é?

**Stella:** Ah, Blanche, não se consegue descrever a pessoa por quem a gente está apaixonada! Aqui tem uma foto dele! [Alcança uma fotografia para Blanche.]<sup>65</sup> (WILLIAMS, 2010, p. 27).

**Blanche:** Oh, I'm not going to be hypocritical, I'm going to be honestly critical about it. Never, never, never in my worst dreams could I Picture – Only Poe! Only Mr. Edgar Allan Poe! – could do it justice! Out there I suppose is the ghoul-haunted woodland of Weir! [*She laughs.*]

**Stella:** No, honey, those are L & N tracks.

**Blanche:** No, now seriously, putting joking aside. Why didn't you tell me, why didn't you write me, honey, why didn't you let me know?

**Stella** [*carefully, pouring herself a drink*]: Tell you what, Blanche?

**Blanche:** Why, that you had to live in these conditions! (WILLIAMS, 1966, p. 19-20)<sup>66</sup>

Além do que é dito sobre a residência da irmã, Blanche continua sua avaliação sobre a vida e a aparência de Stella: “(...) But you... you've put on some weight, yes, you're just as plump as a little partridge! And it's so becoming to you!” (WILLIAMS, 1966, p. 21)<sup>67</sup>. Ao provocar esse pequeno conflito com a irmã, são dados a conhecer ao leitor características tanto de Blanche, quanto de Stella. Através do diálogo entre as irmãs DuBois, o dramaturgo apresenta elementos para a projeção do *ethos* das personagens, construído na trama para que se justifiquem as ações que surgirão. O propósito disso faz-nos lembrar de concepções aristotélicas, segundo as quais serão através das ações que as personagens representam seu caráter (ARISTÓTELES, 2003, p. 111). Assim, em *Streetcar*, conheceremos as personagens tanto por palavras provenientes dos discursos, como pelas suas ações, que expressarão suas intenções.

Ao refletir sobre as ações, tanto de Blanche quanto de Stanley, poderíamos desconfiar de suas verdadeiras intenções na trama. Porém, não se pode deixar de perceber que essas personagens sustentam certo grau de dignidade, mesmo apresentando defeitos de conduta, necessários para satisfazer a verossimilhança da dramaticidade na peça. A dignidade conferida a essas personagens não é dignidade no sentido moral. Nota-se, na verdade, uma espécie de grau de excelência que sustenta o caráter (*ethos*) de ambos os personagens, em comparação aos outros personagens da trama. Com isso queremos lembrar o que disse Aristóteles sobre o destaque dado ao *ethos* das personagens na composição da ação trágica, pois: “(...) imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem

<sup>66</sup> “**Blanche** - Ah, eu não vou ser hipócrita; vou fazer uma crítica honesta. Nunca, nunca, nunca, nem no pior dos meus sonhos, eu podia imaginar... Só mesmo Poe! Só o Sr. Edgar Allan Poe poderia fazer justiça a este lugar na hora de descrevê-lo. E lá fora, suponho eu, está o bosque mal-assombrado de Weir, com seus comedores de defuntos: nem homem, nem mulher, nem humano, nem animal! [*Ri.*]”

**Stella:** - Não, querida, lá fora tem os trilhos da ferrovia interestadual.

**Blanche:** Não, agora a sério, piadas a parte. Por que você não me contou? Por que não me escreveu, querida? Por que não quis que eu ficasse sabendo?

**Stella** [*com muita cautela, servindo-se de um drinque*] – Ficasse sabendo o quê Blanche?

**Blanche** – Ora, que você precisava morar nestas condições! (WILLIAMS, 2010, p. 23).

<sup>67</sup> “[...] Mas você... você engordou; sim, está redonda como uma perdiz! E combina com você!” (WILLIAMS, 2010, p. 25).

os poetas sublimá-los (...) (ARISTÓTELES, 2003, p. 124). Mesmo com seus defeitos, Blanche e Stanley recebem destaque na trama por apresentarem características “superiores” aos demais. Ainda que esse grau “superior” de qualidade não esteja de acordo com padrões moralmente corretos, ou socialmente aceitáveis.

Nessa perspectiva, Blanche aparece em destaque devido ao seu refinamento, sua origem aristocrática, sua educação e cultura. Por outro lado, Stanley seria representado de forma destacada como reflexo de vida prática, pela força de vontade realizada através do trabalho, pela representação do mundo real e finalmente pela habilidade na arte de sobreviver, em face às dificuldades da vida, considerando-se, sobretudo, ter sido o mesmo um herói de guerra.

Assim, mesmo que Blanche esconda atos do seu passado, o grau de excelência que lhe é conferido dentro da trama permanece seguro. Ou seja, o caráter (*ethos*) esteticamente elevado de Blanche é conservado, mesmo que suas atitudes a serem descobertas ao final da trama não sejam adequadas aos padrões morais e sociais que ditam a conduta da vida burguesa. Assim sendo, Tennessee Williams provavelmente faz justiça à prerrogativa aristotélica, ao operar entre a verossimilhança e a necessidade para construir o *ethos* de suas personagens, tal como o Estagirita indica na construção da ação trágica:

Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das acções, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso as palavras e os actos de uma personagem de certo carácter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de acção para acção (ARISTÓTELES, 2003, p. 124).

Com base nisso, Blanche considera-se nobre, testificando seu valor diante de Stanley, como podemos constatar em suas palavras:

**Blanche** – (...) A cultivated woman, a woman of intelligence and breeding, can enrich a man's life – immeasurably! I have those things to offer, and this doesn't take them away. Physical beauty is passing. A transitory possession. But beauty of the mind and richness of the spirit and tenderness of the heart – and I have all of those things – aren't taken away, but grow! Increase with the years! How strange that I should be called a destitute woman! When I have all these treasures locked in my heart. (...) (WILLIAMS, 2010, p. 137-138)<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> “**Blanche** – (...) Uma mulher culta, uma mulher de berço e inteligente, ela pode enriquecer a vida de um homem... de modo incalculável. Eu tenho isso a oferecer, e são coisas que não passam com o tempo. A beleza física é temporária. Um patrimônio transitório. Mas a beleza da mente e a riqueza do espírito e a ternura do coração... e eu tenho tudo isso... não são coisas que se vá perder, pois, ao contrário, eles crescem! Aumentam com a idade! É estranho que pensem que sou uma mulher pobre. Quando tenho todos esses tesouros trancados no meu coração. [...] (WILLIAMS, 2010, p. 137-138).

Mesmo sendo uma personagem ativa, isso não significa que Blanche seja isenta de responsabilidade sobre suas ações errôneas do passado. Não esqueçamos que vários heróis trágicos também apresentavam caráter nobre, porém, sofreram as duras penas reservadas para seus destinos. Mas esse passado de Blanche só entrará no presente da trama quando a ação dramática aproximar-se da tragédia.

Há um dado importante quanto às interpretações que fazemos sobre as atitudes das personagens de *Streetcar*. A falta de conhecimento dos contextos de vida de Blanche e Stanley geralmente permite a ambos mútuas interpretações grosseiras de seus gestos e suas ações, de forma que eles atuam impulsivamente, conforme suas próprias intenções, sem se conhecer profundamente e sem levar em conta as motivações que cada um traz consigo como motor de suas ações. Assim, com atitudes impulsivas e inesperadas, as personagens principais de *Streetcar* geram conflitos a cada encontro.

É desta forma, por via da dialética da eticidade, que o dramaturgo prepara o terreno para que o jogo cênico de *Streetcar* comece e seja favorável à progressão conflituosa da ação dramática. Pois, de acordo com o texto dramático, em boa parte da trama Blanche conduz a ação dramática segundo seus propósitos, usando seu poder de sedução e persuasão. Será por via dessa circunstância que o dramaturgo preparará condições para formar o primeiro conflito na trama, impulsionando outros que servirão de elo para o prosseguimento da ação dramática.

Retomando a trama da peça, no momento em que Blanche chega à morada dos Kowalski, a cena nos apresenta parte do caráter inquieto e depressivo da protagonista. Através do texto, notamos o desconforto da personagem, que parece esconder tormentos que acometem uma pessoa fragilizada. Temos a impressão de que, ao chegar só e sentir-se desamparada, Blanche aporta aos Campos Elíseos com o desejo de encontrar abrigo e reencontrar a irmã. Porém, naquele instante, só encontra consolo em alguns goles da garrafa de uísque de Stanley.

Assim, o reencontro das irmãs transforma-se numa conversa quase monológica, pois Blanche, que não para de falar, não permite que Stella pronuncie uma só palavra. Em contrapartida, Stella tenta se justificar: “**Stella:** You never did give me a chance to say much, Blanche. So I just got in the habit of being quiet around you” (WILLIAMS, 1966, p. 20)<sup>69</sup>. O fato é que, pela experiência de Stella frente aos apelos de Blanche, a melhor

---

<sup>69</sup> “**Stella** - Você nunca me dava chance de dizer muita coisa, Blanche. Então eu simplesmente peguei o hábito de ficar calada com você por perto” (WILLIAMS, 2010, p. 24).

estratégia seria a passividade diante dos surtos da irmã. Por outro lado, constrangida pela circunstância, já que Blanche claramente critica o ambiente pobre em que vive, Stella pode somente portar-se na condição de ouvinte, nada tendo a dizer que possa agradar ou impressionar Blanche.

A partir disso, passa-se a conhecer parte do temperamento inconstante e nervoso de Blanche, em contraste ao comportamento calmo de Stella. É interessante notar que, mesmo entre provocações, os acontecimentos até aqui não geram conflitos. Talvez isso ocorra devido à convivência familiar entre elas. Ao conhecer parte da personalidade de Blanche, tais querelas seriam relevadas por Stella, além do mais, na trama, é recorrente a imagem condescendente de Stella para com a irmã, sobretudo quando lembram o passado.

O resgate de memórias feito por Blanche na conversa com Stella narra acontecimentos que motivarão o primeiro conflito da trama: aos poucos, Blanche falará sobre a morte de familiares, a perda gradativa do controle emocional e econômico da família Dubois, além de contar sobre a falência da fazenda em que moravam. Será através de uma *anagnorisis* (reconhecimento de uma verdade antes desconhecida) isto é, a declaração de Blanche sobre a perda da propriedade, que a ação dramática terá a primeira reviravolta na trama. Motivo suficiente para entender que uma crise será instaurada através de uma revelação que afeta todas as personagens principais da trama. Segundo Szondi, é esta a hora em que o drama é posto (SZONDI, 2001, p.30). Assim, é através dessa revelação que as circunstâncias transformarão a ação em ação dramática. Na narrativa sobre a perda de *Belle Reve*, Blanche tenta justificar seus esforços em preservar o legado da família, face a um contexto social duro contra o qual tentou resistir:

**Blanche:** Well, Stella – you’re going to reproach me, I know that you’re bound to reproach me – but before you do – take into consideration – you left! I stayed and struggled! You came to New Orleans and looked out for yourself. I stayed at *Belle Reve* and tried to hold it together! I’m not meaning this in any reproachful way, but *all* the burden descended on my shoulders (WILLIAMS, 1966, p. 25)<sup>70</sup>.

Ao confessar a verdade sobre a perda da fazenda, Blanche parte para o ataque, ao tentar dividir a responsabilidade sobre os acontecimentos, culpando a irmã pelo seu fracasso, deixando Stella comovida, a ponto de fazê-la sair de cena.

---

<sup>70</sup> “**Blanche** – Bem, Stella... você vai me censurar, eu sei que você vai querer me xingar... mas antes disso... leve em consideração... você foi embora! Eu fiquei e lutei! Você veio para New Orleans e tratou da sua vida e cuidou de si! Eu fiquei em Belle Reve e tentei preservar tudo! Não estou falando isso em tom de censura, mas toda a trabalhadeira ficou sobre os meus ombros” (WILLIAMS, 2010, p. 29).

**Stella** [*springing*]: Blanche! You be still! That's enough! [*She starts out.*]  
**Blanche**: Where are you going?  
**Stella**: I'm going into the bathroom to wash my face.  
**Blanche**: Oh, Stella, Stella, you're crying!  
**Stella**: Does that surprise you?  
**Blanche**: Forgive-me – I didn't mean to [*The sound of men's voice is heard. Stella goes into the bathroom, closing the door behind her. (...)*]<sup>71</sup> (WILLIAMS, 1966, p. 27)

O recuo de Stella na cena sugere o momento em que o drama fica sem palavras, a notícia foi traumática e reveladora para ela, a ponto de fazer o drama emudecer, tal como explica Szondi: “A fala no drama expressa sempre, além do conteúdo das palavras, o fato de que é fala. Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece” (2001, p. 50).

De fato, nessa cena, já não cabia a Stella dizer uma só palavra. Por outro lado, Williams não deixa o drama ficar mudo e injeta na trama a entrada de Stanley, para manter a unidade da ação dramática que sustenta a construção da peça. Assim a primeira aparição de Stanley em *Streetcar* traz dinâmica à trama, fazendo a peça passar de um momento grave para outro que emprega sedução através dos diálogos ambíguos entre Stanley e sua cunhada, provocando sensualidade e movimento à ação dramática:

**Stanley**: My clothes're stickin' to me. Do you mind if I make myself comfortable?  
 [*He starts to remove his shirt.*]  
**Blanche**: Please, please do.  
**Stanley**: Be comfortable is my motto.  
**Blanche**: It's mine too. It's hard to stay looking fresh. I haven't washed or even powdered my face and – here you are! (WILLIAMS, 1966, p. 30)<sup>72</sup>

A sedução parece ser característica presente nas peças de Williams. Parece-nos que a presença da sensualidade no texto do dramaturgo mescla-se com doses de lirismo e

<sup>71</sup> “**Stella** [*levantando-se de repente*] - Blanche! Pare, quieta! Agora chega! [*Vai saindo.*]

**Blanche** - Onde é que você vai?

**Stella** - Vou no banheiro, passar uma água no rosto.

**Blanche** - Ah, Stella, Stella, você está chorando!

**Stella** - E você está surpresa?

**Blanche** - Me perdoe... eu não tive a intenção... [*Ouve-se o som de vozes masculinas. Stella vai para o banheiro, fechando a porta atrás de si. (...)*]

<sup>72</sup> “**Stanley** - Estou com as roupas grudando. Você se incomoda se eu ficar mais à vontade? [*Começa a tirar a camisa.*]

**Blanche** - Por favor.

**Stanley** - Ficar à vontade é o meu lema.

**Blanche** - E o meu também. É difícil ficar com uma aparência de quem está limpo e refrescado. Eu nem tomei banho ainda e nem retoquei a maquiagem e... você está aqui!” (WILLIAMS, 2010, p. 34)

poesia para conferir-lhe a estética peculiar do escritor. Apresentando tais sutilezas, somente o leitor atento aos artifícios poéticos utilizados na trama notará o uso da sedução como elemento cativante à ação de suas peças, evidência clara em *Streetcar*.

Até aqui, todo esse universo criado por Williams desde a primeira cena da peça apresentou vários indícios que motivarão contendas futuras. O primeiro grande conflito surgirá quando a notícia da perda da herança da família chega aos ouvidos de Stanley, cena em que Stella tenta explicar ao marido a possível causa do nervosismo de Blanche:

**Stella:** Stan, we've – lost Belle Reve!

**Stanley:** The place in the country?

**Stella:** Yes.

**Stanley:** How?

**Stella** [*vaguely*]: Oh, it had to be – sacrificed or something. [*There is a pause while Stanley considers. Stella is changing into her dress*] When she comes in be sure to say something nice about her appearance. And, oh! Don't mention the baby. I haven't said anything yet, I'm waiting until she gets in a quieter condition.

**Stanley** [*ominously*]: So?

(...)

**Stanley:** She didn't show you no papers, no deed no sale or nothing like that, huh?

**Stella:** It seems like it wasn't sold.

**Stanley:** Well what in hell was it then, give away? To charity?

**Stella:** Shhh! She'll hear you.

**Stanley:** I don't care if she hears me. Let's see the papers! (WILLIAMS, 1966, p. 33-34)<sup>73</sup>

Nesse momento da trama, além de contestar a notícia da perda de *Belle Reve* dada por Blanche sem maiores explicações a Stella, Stanley, com base em interpretações desconfiadas e impulsivas sobre a conduta de Blanche, aprecia os fatos sob seu ponto de vista ignorante e parte para o primeiro embate conflituoso com Blanche. Tal reação de Stanley na trama evidencia a pertinência da teoria do conflito desenvolvida por Lawson. Para esse teórico, quando surge uma causa para o conflito, e este se estabelece, as pessoas envolvidas não ficam de braços cruzados, esperando a resolução final (LAWSON, 1960, p.166).

<sup>73</sup> “**Stella:** Stan, nós... perdemos Belle Reve!

**Stanley:** A fazenda no interior?

**Stella:** Sim.

**Stanley:** Como?

**Stella** [*de modo vago*]: Ah, teve de ser... sacrificada ou coisa parecida. [*Há uma pausa, enquanto Stanley pensa sobre aquilo. Stella está colocando o vestido para sair.*] Quando ela sair do banheiro, por favor diga alguma coisa simpática sobre a aparência dela. E ah! Não diga nada sobre o bebê. Eu ainda não contei, estou esperando que ela se acalme.

**Stanley** [*de modo agourento*]: E daí?

(...)

**Stanley** – Ela não te mostrou nenhum papel, nenhum documento de venda, nada desse tipo de coisa, hã?

**Stella** – Parece que a fazenda não foi vendida.

**Stanley** – Bom, mas então que merda aconteceu? Foi dada de presente? Doad pra caridade?

**Stella** – Shhh! Ela vai ouvir.

**Stanley** – Tô me lixando se ela vai ouvir ou não. Vamos ver os papeis!” (WILLIAMS, 2010, p. 37-38)

O próximo passo de Stanley é abrir a mala-armário de Blanche, violando os pertences da cunhada em cena. Em busca de descobrir a verdade dos fatos, Stanley adianta-se em suas conclusões ao confrontar Stella e fazê-la tentar enxergar a sua verdade: “Open your eyes to this stuff! You think she got them out of a teacher’s pay?” (WILLIAMS, 1966, p. 35)<sup>74</sup>. Com isso, gera-se um fator agravante para aumentar o conflito da trama, pois, ao se deparar com os pertences de Blanche, Stanley pressupõe que ele e Stella teriam sido enganados com as falsas histórias da cunhada:

**Stanley:** Look at these feathers and furs that she come here to preen herself in! What’s this here? A solid-gold dress, I believe! And this one! What is these here? Fox-pieces? [*He blows on them.*] Genuine fox fur-pieces, a half a mile long! Where are your white fox-pieces?

**Stella:** Those are inexpensive summer furs that Blanche has had a long time.

**Stanley:** I got an acquaintance who deals in this sort of merchandise. I’ll have him in here to appraise it. I’m willing to bet you there’s thousands of dollars invested in this stuff here!

**Stella:** Don’t be such an idiot, Stanley! (...) (WILLIAMS, 1966, p. 35-36)<sup>75</sup>

Os protestos de Stella de nada valem para aplacar a impulsividade das ações de Stanley. Afinal, Stella sabia que os pertences de Blanche eram quinquilharias de pouco valor. Mesmo sendo quinquilharias, a violação dos pertences de Blanche representa uma invasão de privacidade à sua vida. Sem contar que esse ato de Stanley caracteriza um dos primeiros atos violentos dele na trama. Assim, ao pôr a mão nos pertences de Blanche, afrontam e violam sua intimidade. A ganância de Stanley foi tamanha, a ponto de ultrapassar a fronteira da privacidade da cunhada. Diante de cenas tão emblemáticas, o conflito toma mais força quando Blanche e Stanley confrontam-se face a face.

Assim, se o primeiro encontro entre Blanche e Stanley sugeriu uma atmosfera sensual, o segundo virá temperado com violência. No novo encontro a sós com Stanley, Blanche é confrontada com insinuações de traição, pois, devido a informações desencontradas, e certa ignorância dos fatos, o conflito entre ambos acabou ficando mais sério

<sup>74</sup> “Abra seus olhos para essa porcaria toda! Você acha que ela conseguiu isso com um salário de professora?” (WILLIAMS, 2010, p. 39)

<sup>75</sup> “**Stanley** – Olhe só essas plumas e peles que ela trouxe pra vir desfilar aqui! O que é isto aqui? Um vestido de puro ouro, é o que eu acho! E este aqui! O que é isto aqui? Pele de raposa! [*Sopra as peles.*] Legítima pele de raposa, um quilômetro de comprimento! Onde está a sua pele de raposa, Stella? Peles fartas, brancas como a neve, nada menos que isso! Onde estão as suas peles brancas de raposa?

**Stella** – São todas peles baratas, de fantasia, que a Blanche tem há anos e anos.

**Stanley** – Eu tenho um conhecido que negociava com esse tipo de mercadoria. Vou trazer ele aqui pra avaliar isso. Eu tô disposto a apostar com você que tem milhares de dólares investidos nessa coisara aqui!

**Stella** – Não seja tão idiota, Stanley!” (WILLIAMS, 2010, p. 40)



pela desconfiança de Stanley acerca do que realmente aconteceu com a perda da *plantation*. Em contrapartida, Blanche defende-se da seguinte forma:

**Blanche:** (...) All right. Cards on the table. That suits me. [*She turns to Stanley*] I know I fib a good deal. After all, a woman's charm is fifty percent illusion, but when a thing is important I tell the truth, and this is the truth: I haven't cheated my sister or you or anyone else as long as I have lived (WILLIAMS, 1966, p. 41)<sup>76</sup>.

Depois de tais declarações, Blanche revela finalmente as causas profundas e antigas do que ocorreu com Belle Reve: perdeu-se porque foi trocada “por fornicções épicas”, geração após geração, desde os tempos de seus antigos familiares (WILLIAMS, 1966, p.43).

O confronto sobre a verdade do que ocorreu com a *plantation* desencadeia outros eventos motivados pela desconfiança de Stanley em relação às ações de Blanche. Assim, na tentativa de descobrir o motivo real da perda, ele investe sobre Blanche atacando sua intimidade ao tocar nos pertences dela, em busca de provas em face às declarações evasivas de Blanche:

**Stanley:** What's them underneath? [*He indicates another sheaf of papers.*]  
**Blanche:** These are love-letters, yellowing with antiquity, all from one boy.  
 [*He snatches them up. She speaks fiercely.*] Give those back to me!  
**Stanley:** I'll have a look at them first!  
**Blanche:** The touch of your hands insults them!  
**Stanley:** Don't pull that stuff!  
 [*He rips off the ribbon and starts to examine them. Blanche snatches them to him, and they cascade to the floor.*]  
**Blanche:** Now that you've touched them I'll burn them! (WILLIAMS, 1966, p. 41-42)<sup>77</sup>

Ao tocar nas cartas-poema, Stanley violou mais uma vez a intimidade de Blanche, fazendo-a recobrar seu passado. Esse fato prenuncia na mente de Blanche a

<sup>76</sup> **Blanche:** (...) – Pois muito bem. Cartas na mesa. Isso combina comigo. [*Encara Stanley*] Eu sei que conto umas mentirinhas aqui e ali de vez em quando. Afinal, os encantos de uma mulher são cinquenta por cento ilusão, mas, quando alguma coisa é importante, eu falo a verdade, e a verdade é esta: eu não dei um golpe na minha irmã nem em você e nem em ninguém, nunca, em toda minha vida” (WILLIAMS, 2010, p. 45).

<sup>77</sup> **Stanley:** O que são esses aí, os bem de baixo? [*Aponta para uma outra camada de papéis.*]  
**Blanche:** Estes aqui são cartas de amor, amareladas de tão velhas, todas do mesmo rapaz.  
 [*Ele as arranca da lata. Ela fala com ferocidade.*] Me devolve isso aí.  
**Stanley:** Primeiro vou dar uma olhada nelas.  
**Blanche:** Ter as suas mãos tocando essas cartas é um insulto a elas.  
**Stanley:** Nem vem com esse tipo de coisa pra cima de mim.  
 [*Ele arranca a fita e começa a examinar as cartas. Blanche arranca-as das mãos dele, e as cartas caem no chão – uma cascata de cartas.*]  
**Blanche:** Agora que você tocou as cartas, vou ter de queimar todas.” (WILLIAMS, 2010, p. 46).

lembrança trágica de um passado ainda presente em sua memória, devido às lembranças de Allan Grey, seu esposo, que tragicamente foi acometido pelo suicídio. Esse acontecimento ressurirá na trama junto com o sentimento desolador da solidão, tema que Tennessee Williams representa como figuração de uma tragicidade característica da sociedade moderna.

Na cena que estamos analisando, a prova da verdade dita por Blanche tinha concretude através dos documentos de hipoteca guardados em sua mala-armário. Ela não havia enganado ninguém, como ela própria alegava ao se defender. Por outro lado, Stanley a tinha acusado. Essa cena na trama de Tennessee Williams é emblemática por despertar fatos do passado, trazendo luz sobre circunstâncias que serão desencadeados no seguimento da trama. Ao criar *flashbacks*, Williams traz à tona eventos retrospectivos importantíssimos para articular a trama que sugere: “...um universo trágico em movimento, o poeta nos coloca diante de um mundo fundado num tempo pretérito que, embora desconheçamos o início, já deixou marcas indeléveis em cada um de seus personagens (LUNA, 2009, p.115).

Uma vez deflagrado o embate entre Blanche e Stanley, inicia-se a contenda entre os dois, cujas ações gradativamente preparam circunstâncias que acarretarão mais intrigas e conflitos, que por sua vez, promoverão a evolução desses contribuindo para impulsionar a ação dramática em direção ao trágico.

Agora, sabendo-se sem herança, a família Kowalski talvez tenha consciência da condição desamparada de Blanche, que luta para sustentar sua própria vida. Porém, em *Streetcar*, parece-nos que essa ideia não é compreendida por Stanley, nem por Stella, já que julgam que Blanche ainda mantém seu emprego de professora, mas a revelação da perda da *plantation* é fato que afeta a estabilidade emocional, financeira e comportamental de Blanche, reverberando também no ambiente da família Kowalski. A atitude enérgica de Stanley ao cobrar explicações à Blanche quanto à perda da propriedade, pode estar relacionada à luta pela manutenção do sustento de sua família, quando o próprio tenta justificar suas intenções: “**Stanley:** [*becoming somewhat sheepish*] You see, under the Napoleonic code<sup>78</sup> – a man has to take an interest in his wife’s affairs – especially now that she’s going to have a baby” (WILLIAMS, 1966, p. 43)<sup>79</sup>. O fato da chegada do bebê é o álibi perfeito que concorre para fazer Stanley reclamar os direitos de Stella na partilha da fortuna. Porém, o texto não nos deixa especular sobre as verdadeiras intenções de Stanley, ou talvez este seja verdadeiramente

---

<sup>78</sup> Código Napoleônico – Aqui significa que os bens que são da esposa, também são do marido por meio da relação matrimonial (WILLIAMS, 2010, p. 45).

<sup>79</sup> “**Stanley** [*acovardando-se um pouco*] - Você vê, sob o Código Napoleônico... o marido tem que se interessar pelos negócios da mulher... especialmente agora, que ela vai ter bebê” (WILLIAMS, 2010, p. 48).

o motivo que gerou tal desconfiança por parte do personagem com relação a Blanche. Embora a grosseria de Stanley no trato com Blanche faça parecer excessiva a sua ira, não se pode negar que o mesmo, pobre e operário, sentiu-se lesado ao saber da perda da propriedade da família da esposa.

Mas os conflitos deste bonde só estão no começo. Horas mais tarde, após o primeiro embate entre Blanche e seu cunhado, segue-se a cena da noite do pôquer. Por ocasião do encontro entre amigos para jogar um carteadado, a pequena morada dos Kowalski transforma-se num campo aberto para o avanço de mais conflitos da trama. Para tanto, Tennessee Williams decide retirar de cena Stella e Blanche, preparando o ambiente para que novos conflitos se estabeleçam.

Com a saída das irmãs DuBois, a cena da noite do pôquer é preparada de forma festiva pelo colorido sugerido nas rubricas do texto, características mais uma vez exploradas pelo dramaturgo ao apresentar seu teatro plástico e expressionista:

*There is a Picture of Van Gogh's of a billiard-parlor at night. (...) The poker players - Stanley, Steve, Mitch and Pablo - wear colored shirts, solid blues, a purple, a red-and-white check, a light green, and they are men at the peak of their physical manhood, as coarse and direct and powerful as the primary colors. There are vivid slices of watermelon on the table, whiskey bottles and glasses (...)* (WILLIAMS, 1966, p. 45)<sup>80</sup>.

Ao ornamentar seu teatro plástico, Williams usa, na construção do *setting* para essa cena, referências de uma obra de arte para representar um quadro ficcional no palco, porém verossímil, tão belo quanto a imagem do quadro de Van Gogh sugerido para compor a cenografia do espetáculo. É provável que, nesta cena, a casa dos Kowalski faça referência a um cabaré, onde os homens jogam e as mulheres são tratadas como objeto de prazer, tal como vemos na cena a seguir, que ocorre com o retorno de Blanche e Stella:

**Stella:** How much longer is this game going to continue?

**Stanley:** Till we get ready to quit.

**Blanche:** Poker is so fascinating. Could I kibitz?

**Stanley:** You could not. Why don't you women go up and sit with Eunice?

**Stella:** Because it is nearly two-thirty. [*Blanche crosses into the bedroom and partially closes the portieres.*] Couldn't you call it quits after one more hand? [*A chair scrapes. Stanley gives a loud whack of his hand on her thigh.*]

**Stella** [*sharply*]: That's not fun, Stanley. [*The men laugh. Stella goes into the bedroom.*]

<sup>80</sup> “Tem a imagem de um Van Gogh: um salão de sinuca à noite. (...) Os jogadores de pôquer (Stanley, Steve, Mitch e Pablo) usam camisas coloridas (azul liso, roxo, xadrez em vermelho e branco, verde-claro), e são todos homens no auge da virilidade do corpo, tão toscos e tão diretos e poderosos como as cores primárias. Na mesa fatias coloridas de melancia, copos e garrafas de uísque”. (...) (WILLIAMS, 2010, p. 50).

**Stella:** It makes me so mad when He does that in front of people (WILLIAMS, 1966, p. 48)<sup>81</sup>.

O *pos facto* caminha para um iminente conflito que evolui gradativamente nesta cena emblemática de *Streetcar*. Pois, na medida em que Blanche conhece Harold Mitchell (Mitch), no mesmo instante, a atração de Mitch por Blanche é recíproca e desmonta o jogo de Stanley, motivo que o faz perder a cabeça, devido a suas atitudes ciumentas e controladoras. Nessas circunstâncias, as reações violentas de Stanley voltam-se contra todos, motivando um conflito violento na cena:

*[Stanley stalks fiercely through the portieres into the bedroom. He crosses to the small white radio and snatches it off the table. With a shouted oath, he tosses the instrument out the window.]*

**Stella:** Drunk – drunk – animal thing, you! *[She rushes through to the poker table]* All of you – please go home! If any of you have one spark of decency in you –

**Blanche** *[wildly]*: Stella, watch out, he's –

*[Stanley charges after Stella.]*

**Men** *[feebly]*: Take it easy, Stanley. Easy, fellow. – Let's all –

**Stella:** You lay your hands on me and I'll –

*[She backs out of sight. He advances and disappears. There is the sound of a blow. Stella cries out. Blanche screams and runs into the kitchen. The men rush forward and there is grappling and cursing. Something is overturned with a crash.]*

(WILLIAMS, 1966, p. 57)<sup>82</sup>

Em consequência desse episódio, a ação dramática dá mais um passo, e novas circunstâncias se estabelecem na trama devido à ação impulsiva de Stanley, que, regado a boas doses de bebida, descontrola-se, provocando a intensidade dos conflitos, amplificando

<sup>81</sup> “**Stella** – quanto tempo ainda vocês vão ficar jogando?

**Stanley** – Até que a gente esteja pronto para terminar.

**Blanche** – O pôquer é um jogo fascinante. Posso ficar peruando?

**Stanley** - Pode não. Por que é que vocês duas não vão lá em cima e ficam com a Eunice?

**Stella** – Porque já é quase duas e meia da madrugada. *[Blanche vai para o quarto de dormir e fecha parcialmente os reposteiros.]* Será que vocês podem encerrar o jogo depois dessa rodada? *[Ouve-se o rangido de uma cadeira. Stanley larga a mão num tapa barulhento na coxa de Stella.]*

**Stella** *[ríspida]* – Isso não tem graça, Stanley. *[Os homens caem na gargalhada. Stella vai para o quarto.]* Eu fico furiosa quando ele faz isso na frente dos outros (WILLIAMS, 2010, p. 53).

<sup>82</sup> “*[Stanley irrompe no quarto, com ferocidade, passando pelos reposteiros. Vai até o pequeno rádio branco e arranca-o da penteadeira. Gritando um palavrão, joga o rádio pela janela.]*

**Stella** – Bêbado... bêbado... um animal, é o que você é! *[Corre para mesa de pôquer:]* Vocês todos... por favor, vão pra casa! Se algum de vocês tem um mínimo de decência...

**Blanche** *[num grito desesperado]* – Stella, cuidado, ele vai... *[Stanley sai correndo atrás de Stella.]*

**Homens** *[com vozes débeis]* – Vá com calma, Stanley. Devagar, amigo... Vamos todos...

**Stella** – Você baixa a mão em mim, e eu vou...

*[Ela recua até ficar fora de vista. Ele avança na direção dela e desaparece também. Ouve-se o som de uma pancada. Stella grita. Blanche berra e corre até a cozinha. Os homens se apressam em acudir, acontece uma luta corpo a corpo, e há palavrões. Algum móvel é derrubado com estrondo.]*” (WILLIAMS, 2010, p. 62-63).

ainda mais a dramaticidade da ação e contribuindo para o desenvolvimento de situações mais complicadas na trama:

**Blanche** [*shirrlly*]: My sister is going to have a baby!

**Mitch**: This is terrible.

**Blanche**: Lunacy, absolute lunacy!

**Mitch**: Get him in here, men.

[*Stanley is forced, pinioned by the two men, into the bedroom. He nearly throws them off. Then all at once he subsides and is limp in their grasp.*]

[*They speak quietly and lovingly to him and he leans his face on one of their shoulders.*]

**Stella** [*in a high, unnatural voice, out of sight*]: I want to go away, I want to go away!

**Mitch**: Poker shouldn't be played in a house with women. (WILLIAMS, 1966, p. 57-58)<sup>83</sup>.

Essa cena representa um conflito dramático grave com atos de violência física, caracterizando *Streetcar* como uma peça que trata da violência doméstica nunca abordada com tais proporções no teatro desde o surgimento de Tennessee Williams na dramaturgia estadunidense. Esses últimos acontecimentos da cena fazem-nos considerar a noção de Lawson sobre conflito social, onde pessoas lutam uns contra os outros, um indivíduo (Stanley) luta contra um grupo (seus colegas), grupos lutam entre si (homens x mulheres), indivíduos ou grupos lutam contra forças sociais ou naturais (violência x desejo) de forma que a vontade consciente é fator motivador para conduzir o conflito para um estágio crítico (LAWSON, 1960, p.168). Assim, através desse evento na trama de *Streetcar*, o agravamento de conflitos se estende, gerando circunstâncias que promoverão mais conflitos posteriores.

Essa cena também reflete o que William Archer acredita ser a evolução da crise dentro de um contexto dramático. Vejamos: “A play is a more or less rapidly-developing crisis in destiny or circumstances, and a dramatic scene is a crisis within a crisis, clearly furthering the ultimate event”<sup>84</sup> (ARCHER, 1961, p. 479). Ainda de acordo com Archer, as experiências vividas pelos personagens nesta cena demandarão várias outras crises na trama e

<sup>83</sup> “**Blanche** [esganiçada] – Minha irmã está esperando neném!

**Mitch** – Isso é terrível.

**Blanche** – Loucura, total insanidade!

**Mitch** – Tragam ele prá cá homens.

[*Stanley é levado à força para o quarto de dormir, manietado pelos dois homens. Ele quase consegue se livrar deles. Então, de repente, desiste de lutar e fica entregue, os outros dois o segurando-o.*]

[*Eles falam em voz baixa e carinhosa com ele, e ele encosta o rosto no ombro de um deles.*]

**Stella** [Numa voz aguda e totalmente fora do normal, fora da visão dos outros] – Quero ir embora daqui, quero ir embora daqui!

**Mitch** – Não se deve jogar pôquer numa casa com mulheres”. (WILLIAMS, 2010, p. 63).

<sup>84</sup> “Uma peça representa o desenvolvimento mais ou menos rápido de uma crise no destino ou circunstância, e uma cena dramática, é uma crise dentro de outra, promovendo claramente um evento final.” - Tradução nossa.

estas promoverão um embate inevitável. A cadeia dos acontecimentos promove uma sequência de embates que servirão de trampolim para produzir o clímax ocasionando a preparação de um desfecho impactante e arrematador.

Assim, logo após esse conflito da noite do pôquer, a reconciliação do casal Kowalski é marcada pelo sexo. Essa forma de apaziguamento em meio a uma condição conflitiva utilizada por Tennessee Williams seria, além de verossímil, ideal para emprestar fôlego à ação dramática, impulsionando a trama para mais episódios conflituosos. Novamente, ao abordar questões da sexualidade do casal, o dramaturgo deixa implícitas cenas de forte apelo sensual, usando um enfoque romântico na representação dos sentimentos experimentados por Stella na trama:

**Stanley** [*with heaven-splitting violence*]: STELL-LAHHHHH!

*[The low-tone clarinet moans. The door upstairs opens again. Stella slips down the rickety stairs in her robe. Her eyes are glistening with tears and her hair loose about her throat and shoulders. They stare each other. Then they come together with low, animal moans. He falls to his knees on the steps and presses his face to her belly, curving a little with maternity. Her eyes go blind with tenderness as she catches his head and raises him level with her. He snatches the screen door open and lifts her off her feet and bears her into the dark flat. (...)]* (WILLIAMS, 1966, p. 60)<sup>85</sup>

No dia seguinte aos arroubos do último encontro, Blanche não acredita na naturalidade com que Stella trata os atos de violência cometidos por Stanley, investindo em planos de fuga para ela e para a irmã e fazendo duras críticas sobre as atitudes do cunhado. Blanche recusa-se a aceitar a condição submissa de Stella, pois foi testemunha ocular da opressão e violência de Stanley dentro de casa. Por outro lado, Stella tentará mediar a situação de um possível conflito, justificando o jogo do amor entre ela e Stanley com a seguinte declaração:

**Stella:** I said I am not in anything that I have a desire to get out of. Look at the mess in this room! And those empty bottles! They went through two cases last night! He promised this morning that he was going to quit having these poker parties, but you know how long such a promise is going to keep. Oh, well, it's his pleasure like mine

---

<sup>85</sup> “**Stanley** [*com uma violência de rachar o firmamento*] – STELL-LAHHHHH!

*[Geme o clarinete de tom grave. A porta lá em cima abre-se de novo. Stella, de roupão, desce mansinho os degraus frouxos da escada, que balança. Seus olhos brilham cheios de lágrimas, e o cabelo solto cai sobre pescoço e ombros. Os dois se olham. E então se abraçam com gemidos baixinhos, animais. Ele se ajoelha nos degraus e encosta o rosto com força de encontro à barriga dela, já um pouco arredondada pela gravidez. Os olhos dela ficam cegos de ternura e ela pega a cabeça dele e ergue-o para que fique de pé com ela. Ele abre a porta de tela, pega ela no colo e a leva para dentro do apartamento às escuras. (...)]* (WILLIAMS, 2010, p. 66).

is movies and bridge. People have got to tolerate each other's habits, I guess (WILLIAMS, 1966, p. 65)<sup>86</sup>.

Assim, Stella tenta apaziguar os ânimos de Blanche, mas seus argumentos não convencem a irmã, sendo patente em Stella a sua condição apaixonada. O fato é que Stella não pondera as atitudes de Stanley como Blanche interpreta, afinal, para “**Stella:** (...) there are things that happen between a man and a woman in the dark – that sort of make everything else seem - unimportant. [pause] (WILLIAMS, 1966, p. 70)<sup>87</sup>. Ao apresentar essas questões na trama de *Streetcar*, Williams talvez pretenda levantar debates sobre conflitos violentos da vida privada, conferindo à peça características do drama social que representam a realidade.

Assim, a cena da noite do pôquer caracteriza uma mimetização da realidade e de suas consequências, essas reforçam motivos que apontam a peça como um drama social. As motivações que apontam para o drama social, de acordo com Lawson, em seu livro *Theory and Technique of Playwriting* (1960), partem de um sistema de ideias que tomam corpo na dramaturgia do Século XX:

(1) a consciência das desigualdades sociais; (2) representação de um meio banalizado, apresentado descompromissadamente; (3) utilização de contrastes bem definidos entre a inércia das vidas convencionais e cenas de repentina violência física; (4) influência marcante de ideias científicas em voga; (5) ênfase em emoções cegas mais do que na vontade consciente; (6) concentração no sexo como forma de escapar às restrições da sociedade burguesa; (8) fatalismo: O desfecho trágico se revelará pré-ordenado e desesperançado (LAWSON *apud* LUNA, 2009, p. 114).

Notoriamente tais características fazem-se presentes em *Streetcar*, coincidindo exatamente com os motivos que conferem à peça a qualidade de drama moderno (tragédia moderna, para Raymond Williams).

Com base nesses acontecimentos e durante toda a trama de *Streetcar*, Stella parece ter sido uma personagem criada para apaziguar tanto os ânimos de Blanche e, de Stanley, quanto para mediar os conflitos entre eles. Seu papel na trama é secundário, porém de grande importância para assegurar que a ação dramática do *Bonde Chamado Desejo* não desça ladeira abaixo, pelo menos não antes da paragem final na estação que o desejo se faz tragédia.

---

<sup>86</sup> “**Stella** – Eu disse que não estou em nenhuma situação da qual eu deseje cair fora. Olhe só a bagunça deste quarto! [...] Ele me prometeu hoje de manhã que vai parar com essas partidas de pôquer, mas a gente sabe quanto tempo dura uma promessa dessas. Ah, bom, é a diversão dele, assim como a minha é ir ao cinema e jogar *bridge*. As pessoas têm que tolerar os hábitos uns dos outros, eu acho” (WILLIAMS, 2010, p. 71).

<sup>87</sup> “**Stella** – Mas existem coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro... que meio que fazem tudo mais parecer... sem importância. [Pausa]” (WILLIAMS, 2010, p. 76).

Fora do eixo antagônico, Stella assume, como dito acima, papel mediador no relacionamento conflituoso que engendra a trama. São recorrentes suas intervenções na ação, apaziguando as situações entre Blanche e Stanley. A posição de Stella na trama fica, então, dividida. De um lado, a paixão devotada ao marido, “Stella: Oh, you can’t describe someone you’re in love with! Here’s a Picture of him! [*She hands a photograph to Blanche*]” (WILLIAMS, 1966, p. 24) <sup>88</sup>. Em contraponto, Stella demonstra cumplicidade e condescendência em relação à irmã: **Stella:** Lately you been doing all you can think of to rub her the wrong way, Stanley, and Blanche is sensitive and you’ve got to realize that Blanche and I grew up under very different circumstances than you did (WILLIAMS, 1966, p. 98) <sup>89</sup>.

O comportamento de Stella com respeito às atitudes de Blanche é cuidadoso porque, além do afeto que as une, talvez Stella tenha notado a condição psicológica da irmã. Com tal compaixão, Stella evidencia estar consciente da fragilidade de Blanche, e assume a representação da figura materna na trama, sendo aquela que cuida de todos ao seu redor, inclusive da casa e do marido.

Stella poderia ser comparada à personagem Linda Loman, uma dona de casa e devotada esposa de Willy Loman na peça *Death of a Salesman - Morte de um Caixeiro Viajante* (1949) escrita por Artur Miller. Tais personagens assumem características maternas extremadas a fim de preservar a harmonia de sua família. Esta condição materna expressa por Stella, que sempre está atenta aos cuidados da família, atinge Stanley, que segue apaixonado, mesmo sendo violento e opressor.

A relação entre as atitudes dominadoras de Stanley e a passividade de Stella no texto dramático caracteriza a dinâmica conflituosa da relação do casal. Assim, Williams parece mostrar que em toda a ação de *Streetcar*, o posicionamento de Stella em relação a Stanley é de total submissão. Nessas circunstâncias, a troca de carinho entre Stanley e Stella reflete, por parte do esposo, posse, violência, dominação e desejo. Assim, Stanley representa o homem que enxerga a mulher como sua propriedade, considerando que sua esposa faz parte dos seus bens, tal como sua casa, sua bebida, seu rádio e tudo mais o que completa sua vida.

De acordo Pierre Bourdieu, quando, entre um casal, caracteriza-se uma relação social de dominação, esta é construída através de princípios da divisão de papéis sociais, onde

---

<sup>88</sup> “**Stella** – Ah, Blanche, não se consegue descrever a pessoa por quem a gente está apaixonada! Aqui tem uma foto dele! [*Alcança a fotografia para Blanche*]” (WILLIAMS, 2010, p. 27).

<sup>89</sup> “**Stella:** Nestes últimos tempos você tem feito de tudo para contrariá-la, Stanley, e a Blanche é sensível, e você tem de entender que a Blanche e eu fomos criadas em circunstâncias muito diferentes das suas” (WILLIAMS, 2010, p. 106).



o masculino exerce o lado ativo da relação, ao passo que o lado feminino ocupa a posição passiva nessa relação:

[...] esse princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo de dominação masculina, como subordinação erotizada ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (BOURDIEU, 2014, p. 38).

Assim, reafirmamos o que Stanley representa sobre Stella, ele é dotado de uma posição dominadora associada a uma relação de atração e desejo sexual. Em contrapartida, Stella exerce dominação sobre Stanley utilizando-se desse reconhecimento erotizado de dominação. Assim, parece-nos que, na peça, Stella assume uma posição passiva e performática, que subjuga a posição dominadora do seu companheiro, mesmo que ela não enxergue a opressão que sente junto a ele.

Ao tratar da posição performática de Stella na trama, Tennessee Williams, na cena após os conflitos da noite do pôquer, expõe Stanley em arrependimento face às ações de violência à Stella. Mesmo com o aspecto de durão e o comportamento do homem macho, Stanley perde forças quando reconhece a possibilidade de uma vida sem a amada. Assim, em concordância às contribuições críticas de Sandra Luna sobre a peça de Williams, o dramaturgo mostra o outro lado da personalidade de Stanley, que se tornaria um fiasco sem a companhia de sua esposa:

(...) Tennessee Williams revela-se hábil o suficiente para moldar um personagem controvertido – animalesco, sim, mas terno para com a esposa, capaz de agredir-lhe fisicamente, mas capaz, também, de se humilhar e de lhe implorar perdão, macho atrevido, mas sem rodeios ou subterfúgios, em contraponto com as irritantes teatralizações de Blanche (LUNA, 2009, p. 175).

Depois destes acontecimentos, uma nova consciência se instaura em Blanche, ao perceber a convivência violenta e a cumplicidade do casal Kowalski. Será este o motivo que moverá Blanche a promover um novo conflito no ambiente doméstico. Agora, consciente do comportamento violento de Stanley, Blanche acredita que deve intervir no relacionamento de Stella, não aceitando sua condição submissa e sugerindo à irmã que deixe sua casa.

Assim, as atitudes impulsivas de Stanley são interpretadas por Blanche sob sua própria perspectiva elitizada, refinada, não raramente esnobe, mas certamente distante do acordo que reina entre Stanley e Stella. Segundo Blanche, Stanley não seria digno do amor de Stella, considerando sua criação e seu estilo de vida no passado:

**Blanche:** Suppose! You can't have forgotten that much of our bringing up, Stella, that you just *suppose* that any part of a gentleman's in his nature! *Not one particle, no!* Oh if he was just – *ordinary!* Just *plain* – but good and wholesome, but – *no.* There's something downright – *bestial* – about him! You're hating me saying this, aren't you? (WILLIAMS, 1966, p.71)<sup>90</sup>

Talvez, se Stanley fosse comum, simples, sem graça... ele não despertaria tanta emoção e sentimento em Stella, nem em Blanche e nem no público. Através dessas circunstâncias, parece-nos que o erro trágico e involuntário (*hamartia*) de Blanche é instaurado no momento em que compara o comportamento e atitudes animais de Stanley a um homem das cavernas. Vejamos as duras críticas feitas por Blanche ao cunhado que motivarão novos conflitos na trama:

**Blanche:** He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something–sub-human–something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something–ape-like– about him, like one of those pictures I've seen in–anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is–Stanley Kowalski–survivor of the stone age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! And you–you here–*waiting* for him! Maybe he'll strike you or maybe grunt and kiss you! That is, if kisses have been discovered yet! Night falls and the other apes gather! There in the front of the cave, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking! His poker night!–you call it–this party of apes! Somebody growls–some creature snatches at something–the fight is on! *God!* Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella–my sister–there has been some progress since then! Such things as art–as poetry and music–such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people, some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make *grow!* And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching.... *Don't–don't hang back with the brutes!* [...] (WILLIAMS, 1966, p. 72)<sup>91</sup>

<sup>90</sup> “**Blanche** – Você supõe! Não pode ter esquecido tanto assim de nossa educação, Stella, de como nós fomos criadas. Você não pode estar supondo que seja da natureza dele ter um mínimo de cavalheirismo. Ele não tem nem uma partícula de cavalheirismo! Ah, se ele fosse só... *comum!* Fosse apenas... *simples, sem graça...* mas uma pessoa boa e saudável... mas não. Tem alguma coisa nele que é explicitamente... *animal!* Você está me odiando por dizer isso, não é?” (WILLIAMS, 2010, p.78)

<sup>91</sup> “**Blanche** – Ele se comporta como um animal, tem hábitos como um bicho! Tem até mesmo uma coisa... subumana... alguma coisa que ainda não atingiu o estágio de humanidade. Sim, tem algo... *simiesco* nele, como um daqueles desenhos que vi... nas aulas de antropologia! Milhares e milhares de anos passaram ao largo para ele, e eis que temos... Stanley Kowalski... sobrevivente da idade da pedra! Trazendo carne crua para casa quando chega na matança da selva! E você... você aqui... esperando por ele! Talvez ele bata em você, ou talvez dê uns grunhidos e beije você! Quer dizer, se é que os beijos já foram descobertos! Cai a noite e os outros símios se reúnem! Ali na frente da caverna, todos grunhindo que nem ele, todos uns brutamontes, uns bebedores, uns roedores. A noite do pôquer... é assim que você chama... essa reunião de macacos! Alguém solta um rosnado... alguma criatura arrebanha uma coisinha qualquer... e começou a luta! *Meu Deus!* Talvez nós estamos todos muito longe de termos sido feitos à imagem e semelhança de Deus, mas, Stella... minha irmã... já houve *algum* progresso desde o tempo dos macacos! Coisas como as artes... poesia e música... toda espécie de novos conhecimentos vieram iluminar este mundo desde então! Em alguns tipos de gente já houve um comecinho de alguns sentimentos de maior ternura. Que nós temos de fazer *crescer!* E temos de nos apegar a eles, e cuidar deles como cuidamos da nossa bandeira nacional! Nessa marcha sombria em direção a seja o que estiver se aproximando... *Não... não fique para trás com os brutos!* [...]” (WILLIAMS, 2010, p. 78-79)

Ao provocar tais insinuações sobre o cunhado, Blanche desconhece o fato de que Stanley estivesse *en scène*, às escondidas, como testemunha auditiva dos comentários implacáveis sobre sua pessoa. Nessa condição, devido a tais declarações, Blanche comete a *hamartia*, presente tanto nas tragédias gregas, quanto na tragédia moderna, uma ação errônea que involuntariamente levará seu destino para um *pathos* único em direção à condição trágica ao final da trama.

Embora conheçamos parte das ações constrangedoras de Blanche, suas críticas à vida e aos gestos da irmã, dessa vez, presenciamos um erro fatal da personagem, uma crítica impiedosa ao cunhado, que parece motivar Stanley a perpetrar sua vingança. Ao incorporar essa presença animalesca na trama através do que é dito pela boca de Blanche, o dramaturgo projeta em Stanley as luzes da ribalta, para que se sobressaia sua presença dominante que daí por diante impulsionará a trama. Tal fato dramático pode ser considerado como a *peripeteia* da ação em *Streetcar*, motivo para mudança de direção dos eventos da trama, principal motivação impulsionadora que levará Stanley a conduzir a troca do bonde chamado “Desejo” para o bonde que se chama “Cemitérios”.

Além desses efeitos dramáticos importantes para a ação, no momento da sua fala, Blanche, que expressa a Stella sua crítica ferrenha sobre Stanley, provoca no personagem uma *anagnorisis*, fazendo com que Stanley reconheça junto com o público/ leitor, os comentários que difamam sua pessoa. Ao juntar todos esses recursos dramáticos na mesma cena, Tennessee Williams concede um efeito emocionante, e calculadamente inspirado nos conceitos aristotélicos de construção dramática, fazendo com que a trama de *Streetcar* seja cada vez mais elaborada.

Hábil articulador, Tennessee Williams também escolhe o momento exato para que, de forma dramática, a troca de papéis que conduzem a ação dramática ocorra. Ao permitir que Stanley escute toda a conversa entre as irmãs DuBois, a trama da peça promete uma reviravolta que acarretará conflitos mais intensos. Em consequência disso, Stanley torna-se motivado, nesse contexto, para reagir ao golpe de que está sendo vítima e que o ameaça de perder o domínio em seu lar. A Stanley interessa preservar a manutenção de sua liberdade, amor e ordem dentro da família. Para isso, teria que descobrir uma maneira de resolver seu problema com a cunhada. Parece que a melhor e única solução seria retirar Blanche de sua casa.

Consciente de que provocou situações de conflito, Blanche considera a possibilidade de ser descoberta em relação a seu passado. Nesse instante, Blanche sente-se

ameaçada pela iminência da descoberta de seu passado obscuro que, ainda não revelado, torna-se uma ameaça concreta de perder o abrigo que recebe dentro da casa de Stella. Assim, Blanche, que antes assumia um papel predominante na ação tentando convencer Stella a deixar o marido e influenciando o ambiente com sua “fineza”, fazendo pesar contra Stanley acusação de rudeza, primitivismo e ignorância, gradativamente perde sua força e seu terreno na ação dramática para Stanley.

Nos acontecimentos seguintes, na medida em que Stanley sai de cena (para buscar informações sobre a cunhada), Blanche parece suspeitar de fofocas a seu respeito. Para tanto, prepara Stella para proteger-se antecipadamente de acusações sobre sua pessoa:

**Blanche:** I wasn't so good the last two years or so, after Belle Reve had started to slip through my fingers.

**Stella:** All of us do things we –

**Blanche:** I never was hard or self-sufficient enough. When people are soft – soft people have got to shimmer and glow – they've got to put on soft colors of butterfly wings, and put a – paper lantern over the light... It isn't enough to be soft. You've got to be *soft and attractive*. And I – I'm fading now! I don't know how much longer I can turn the trick.

[ ...]

**Blanche:** Have you been listening to me?

**Stella:** I don't listen to you when you are being morbid! [...](WILLIAMS, 1966, p. 79)<sup>92</sup>

Seguindo a ação da peça, nas próximas cenas nota-se com mais profundidade a condescendência e o companheirismo entre as irmãs desde o primeiro encontro. É nesse momento dramático que Blanche confia a Stella as suas intenções com relação ao seu envolvimento com Mitch:

**Stella:** Blanche, do you want him?

**Blanche:** I want to *rest*! I want to breathe quietly again! Yes – I *want* Mitch... *very badly*! Just think! If it happens! I can leave here and not be anyone's problem... (WILLIAMS, 2010, p. 88)<sup>93</sup>

<sup>92</sup> “**Blanche** – Eu não fui boa moça nesses últimos dois anos, mais ou menos, depois que Belle Reve começou a escapar de mim, escorregando pelos meus dedos.

**Stella** – Todos nós fazemos coisas que...

**Blanche** – Eu nunca fui durona, nem consegui ser independente. Quando as pessoas são suaves... pessoas suaves têm de brilhar e cintilar... têm de criar para si cores suaves, cores de asas de borboleta, e tem de colocar... lanternas chinesas de papel colorindo as lâmpadas... Não basta ser suave. Você tem de ser suave e atraente. E eu... agora estou murchando! Não sei quanto tempo mais vou conseguir fazer este numero. [...]

**Blanche** - Você prestou atenção no que eu disse?

**Stella** – Eu não fico prestando atenção em você quando esta sendo mórbida! [...]" (WILLIAMS, 2010, p.85)

<sup>93</sup> “**Stella** - Blanche, a pergunta é se você quer ele?

**Blanche** – Eu quero descansar! Quero respirar sossegada de novo! Sim... eu quero Mitch... muito mesmo. Pense só! Se acontecer! Posso mudar daqui e deixo de ser um problema para todos... (WILLIAMS, 2010, p. 88)

Para Blanche, a decisão de casar-se com Mitch seria a melhor saída para livrar-se da situação humilhante em que vivia na casa da irmã. Além disso, o novo plano seria casar-se com Mitch para garantir sustento e abrigo. Além disso, Blanche parece ser tomada por certa carência afetiva, fruto da trágica morte de seu esposo, Allan Grey, que lhe custou traumas ainda não superados, como atesta o relato através do qual revela a Mitch, e ao mesmo tempo, ao leitor, os fantasmas que lhe atormentam desde o passado, nas seguintes declarações:

**Blanche:** He was a boy, just a boy, when I was a very young girl. When I was sixteen, I made the discovery—love. All at once and much, much too completely. (...) But I was unlucky. Deluded. There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit effeminate looking—still—that thing was there. ...He came to me for help. I didn't know that. I didn't find out anything till after our marriage when we'd run away and come back and all I knew was I'd failed him in some mysterious way and wasn't able to give the help he needed but couldn't speak of! (...) I didn't know anything except I loved him unendurably but without being able to help him or help myself. Then I found out in the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty—which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years... [...] Afterwards we pretended that nothing had been discovered. Yes the three of us drove out to Moon Lake Casino, very drunk and laughing all the way. [*Polka music sounds, in a minor key faint with distance.*] We dance the varsoviana! Suddenly in the middle of the dance the boy I had married broke away from me and ran out the casino. A few moments later—a shot! [*The polka stop abruptly.*] [*Blanche rises stiffly. Then, the polka resumes in a major key.*] I ran out—all did! (...) Then I heard voices say—Allan! Allan! The Grey boy! He'd stuck the revolver into his mouth, and fired—so that the back of this head had been—blown away! [*She sways and covers her face.*] It was because—on the dance-floor — unable to stop myself—I suddenly said—“ I saw! I know! You disgust me...” And then the searchlight which I had been turned on the world was turned off again and never for one moment since has there been any light that's stronger than this—kitchen—candle (...) (WILLIAMS, 1966, p. 95-96)<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> “**Blanche:** Era um rapazinho, um menino ainda, quando eu era uma garotinha. Quando eu tinha dezesseis anos, fiz a grande descoberta... o amor. De repente, como um raio, e de um modo muito, muito completo, inteiro. (...) Mas eu não tive sorte. Fui iludida. Tinha alguma coisa diferente naquele rapaz, um nervosismo, uma suavidade e uma ternura que não eram típicos de um homem, apesar de que ele não tinha aparência nem um pouco afeminada... mas... ainda assim... aquela coisa diferente estava lá... Ele me procurou em busca de ajuda. E eu não sabia. Não descobri nada, nem mesmo depois que nós nos casamos, quando fugimos para casar às escondidas e voltamos, e tudo o que eu sabia era que eu havia fracassado: de um modo misterioso, eu não tinha conseguido ajudar, eu era incapaz de dar a ele a ajuda que ele precisava em resposta a um pedido de socorro que ele não conseguia formular. (...) Eu não sabia de nada, a não ser que eu o amava sem limites, mas sem ser capaz de ajudar nem a ele nem a mim mesma. Então eu descobri. Da pior maneira possível. Entrando de repente num quarto que eu pensei que estivesse vazio...mas que não estava vazio. Tinha duas pessoas ali... o rapaz que era meu marido e um homem mais velho, amigo dele de muito tempo... [...] Depois daquilo, nós fingimos que nada tinha acontecido. Sim, nós três fomos de carro até o cassino *Moon Lake*, muito bêbados, rindo sem parar. [*Ouve-se o som de uma polca, as notas em tonalidade maior, um som que chega baixinho, ao longe.*] Dançamos a polca varsoviana! De repente, no meio da dança, o rapaz com quem eu tinha casado me largou ali, no meio do salão, e correu para fora do cassino. Uns instantes depois... um tiro!

A partir do relato quase confessional desses esclarecimentos que expõem a perda do marido e o trauma causado pelo suicídio de Allan, as reflexões que fazemos sobre Blanche até onde a conhecemos, mudam. Passamos, assim, a entender parte de suas atitudes devido ao destino irremediável que sofreu, e a condição fragilizada que a acomete desde o início da trama. Sem contar que, depois de tudo que viveu, teve que “engolir” as mágoas do passado, desde que chegou à casa dos Kowalski, sustentando a impressão de que mantinha controle da situação. Impressão que se desmoronava a cada passo que dava, até chegar à ocasião de seu desmascaramento, o que ocorrerá nas cenas seguintes.

Assim, a convivência sob o mesmo teto entre Blanche e Stanley tornava-se insustentável, sobretudo depois de Stanley ter ouvido as avaliações que a cunhada mantinha sobre ele, incitando Stella a deixar a vida familiar. Dentre tantos motivos, esse seria o principal para Stanley desmascarar e livrar-se de Blanche de uma vez por todas. Assim, Stanley decide pôr em prática um plano para livrar-se da cunhada, propondo-se a investigar seu passado. Suspeita que ele tinha desde o início da peça, quando sugeriu que Blanche não parecia ser tão “pura” como aparentava, pois os gestos de Blanche pareciam apontar noutra direção:

**Blanche:** My, but you have an impressive judicial air!

*[She sprays herself with her atomizer; then playfully sprays him with it. Her seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs.]*

**Stanley:** If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you.

**Blanche:** Such as what?

**Stanley:** Don't play so dumb. You know what! (WILLIAMS, 1966, p. 41)<sup>95</sup>

---

*[A polca para abruptamente.]*

*[Blanche levanta-se, com o corpo rígido. Então, ouve-se a polca mais uma vez, as notas em tonalidade menor.]*

Eu corri para fora... todos correram para fora! (...) Então ouvi vozes dizendo... Allan! Allan! O menino da família Grey! Ele tinha enfiado o revólver dentro da boca e tinha apertado o gatilho... e a parte de trás da cabeça dele tinha... voado longe!

E foi porque... na pista de dança... incapaz de calar a boca... eu disse, de repente... “Eu vi! Eu sei! Você me dá nojo...” E então o holofote que se tinha acendido para iluminar o mundo se apagou de novo e nunca mais, desde aquele dia, em momento algum, houve outra luz que fosse mais forte que essa... vela... ali na cozinha...” (WILLIAMS, 2010, p. 102-104).

<sup>95</sup> “**Blanche** - Nossa, mas você tem uma posse jurídica impressionante!

*[Ela usa o borrifador de perfume. Depois, de brincadeira, borrifa perfume nele também. Ele pega o borrifador e coloca-o com força na penteadeira. Ela joga a cabeça para trás e ri.]*

**Stanley** – Se eu não soubesse que você é irmã de minha mulher, eu ia estar pensando coisas de você.

**Blanche** - Como o quê, por exemplo?

**Stanley** – Não se faça de boba. Você sabe o quê! (WILLIAMS, 2010, p. 45)

O flerte de Blanche sobre Stanley acendeu o alerta no macho desde o começo da trama, agindo nessa relação de atração-repulsão que marcam os conflitos de *Steetcar*. O fato é que não poderíamos prever que o encontro final entre eles se daria de forma tão violenta e trágica, fato que o dramaturgo reserva para o clímax da ação dramática.

Lembremos que, desde quando Blanche chegou à casa dos Kowalski, não parou de promover conflitos. Outro fator para uma possível implicância da parte de Stanley em relação a Blanche seria a competição em receber a atenção de Stella, o que causa crises de ciúmes cada vez maiores, levando Stanley a tentar reconquistar a boa convivência e a aceitação amorosa de Stella ao seu lado. Evidências que cada vez mais se encaminham para que Stanley livre-se de Blanche definitivamente.

Assim, logo após ter conhecimento, através de seus colegas de trabalho, de que Blanche tivera um comportamento moralmente transgressor no passado, e que ferira regras de conduta social, Stanley encontra motivos em sua investigação que lhe conferem poder para reverter o controle da ação dramática da peça. Assim, Stanley passa a assumir papel predominante na ação dramática, agenciando o trágico a partir dos próximos acontecimentos da trama.

Nesse caso, temos uma inversão de papéis na trama. Se, antes, Blanche predominava, sustentando a ação da peça com suas artimanhas e falácias, nesse momento do drama, Stanley assume papel inquiridor de destaque, elevando sua função dramática na trama da peça. Assumindo papel de agente trágico, Stanley trará consigo a revelação dos segredos de Blanche contando sobre seu passado, primeiramente, a Stella:

**Stella:** My sister lived at Belle Rêve.

**Stanley:** This is after the home-place had slipped through her lily white fingers! She moved to the Flamingo! A second class hotel which has the advantage of not interfering in private social life of the personalities there! The Flamingo is used to all kinds of goings-on. But even the management of the Flamingo was impressed by Dame Blanche! In fact they were so impressed by Dame Blanche that they requested her to turn in her room-key – for permanently! This happened a couple of weeks before she showed here (WILLIAMS, 1966, p. 99)<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> “**Stella** – A minha irmã morava em Belle Rêve.

**Stanley** – Isso foi depois que a casa de vocês escorregou por aqueles dedinhos de flor. Ela se mudou para o Flamingo! Um hotelzinho de quinta categoria, que tem a vantagem de não interferir na vida social particular das personalidades que ficam ali. O Flamingo é usado pra todo tipo de negócio. Mas até mesmo a administração do Flamingo ficou impressionada com *Lady Blanche*! Na verdade, ficaram tão impressionadas com *Lady Blanche* que pediram que ela se retirasse do hotel... em caráter permanente. Isso aconteceu duas semanas antes dela aparecer aqui” (WILLIAMS, 2010, p. 107).

Nesse momento, Stella recusa-se a acreditar em tais afirmações Blanche não seria a prostituta que Stanley julga que fosse. Stella toma partido de Blanche: “It’s pure invention! There’s not a word of truth in it and if I were a man and this creature had dared to invent such things in my presence –” (WILLIAMS, 1966, p. 100)<sup>97</sup>. Stella se mostra solícita em relação à condição de Blanche, por conhecer sua história de sofrimento, de maneira que, mesmo ouvindo o grave relato que rebaixa moral e socialmente a irmã, Stella prefere ignorar tais acusações, justificando sua postura:

**Stella:** I don’t believe all of those stories and I think your supply-man was mean and rotten to tell them. It’s possible that some of the things he said are partly true. There are things about my sister I don’t approve of – things that caused sorrow at home. She was always – flighty (WILLIAMS, 1966, p. 102)<sup>98</sup>.

No mesmo instante em que as revelações são feitas, Tennessee Williams faz com que o canto inconsequente de Blanche ouvido do banho se intrometa nesse momento da conversa entre o casal, acirrando a impaciência do cunhado. É durante essa cena que Stanley conta a Stella que Mitch também sabe das revelações sobre o passado de Blanche:

**Stanley:** You’re goddam right I told him! I’d have that on my conscience the rest of my life if I knew all that stuff and let my best friend get caught!

**Stella:** Is Mitch through with her?

**Stanley:** Wouldn’t you be if –?

**Stella:** I said, *Is Mitch through with her?*

*[Blanche’s voice is lifted again, serenely as a bell. She sings “But if wouldn’t be make-believe if you believed in me.”]*

**Stanley:** No, I don’t think he’s necessarily through with her – Just wised up! (WILLIAMS, 1966, 103-104)<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> “**Stella** – É pura invenção! Não tem um ai de verdade nisso ai, e se eu fosse homem e essa criatura se atrevesse a inventar essas coisas na minha presença...” (WILLIAMS, 2010, p. 108)

<sup>98</sup> “**Stella** – Eu não acredito em nenhuma dessas histórias, e acho que o seu fornecedor foi cruel e desprezível, contando tudo isso. É possível que algumas das coisas que ele disse sejam parcialmente verdade. Tem coisas sobre a minha irmã que eu não aprovo... coisas que causaram muito sofrimento na nossa família. Ela sempre foi... de altos e baixos (WILLIAMS, 2010, p. 110-111)

<sup>99</sup> “**Stanley** – pode ter certeza que eu contei pro Mitch! Se não, eu ia ficar com isso na minha consciência pro resto da vida, se eu soubesse dessa história toda e deixasse o meu melhor amigo ser fisgado!

**Stella** – O Mitch terminou com ela?

**Stanley** – Se fosse você, não terminava se...

**Stella** – Eu perguntei: *o Mitch terminou com ela?*

*[A voz de Blanche ergue-se mais uma vez, serena como sino de igreja. Ela canta: “Mas não seria faz-de-conta / Se acredisasses no meu coração!”]*

**Stanley** – Não, eu não acho que ele obrigatoriamente terminou com ela... só ficou avisado!” (WILLIAMS, 2010, 112)



Junto às revelações, acentua-se a raiva de Stanley com o canto da cunhada, que demora excessivamente no banho, alienada da vida real, “purificando-se” na água, enquanto Stanley aguarda sua vez para usar o banheiro. Tais banhos incomodam Stanley durante toda a trama, porém, nesta cena, a reclamação do banho torna-se mais expressiva, e Blanche, sem saber da gravidade das denúncias, agudiza a ira de Stanley:

**Stanley:** Hei, canary bird! Toots! Get OUT of the *BATHROOM!*

*[The bathroom door flies open and Blanche emerges with a gay peal of laughter, but as Stanley crosses past her, a frightened look appears on her face, almost a look of panic. He doesn't look at her but slams the bathroom door shut as he goes in.]*  
(WILLIAMS, 1966, p. 105)<sup>100</sup>

A permanência de Blanche na casa, no banheiro e na vida de Stanley tinha se transformado numa apropriação da privacidade que compromete o espaço dos donos da casa. Afinal, a liberdade do casal estava de fato comprometida, ao conviver com Blanche sob o mesmo teto por muito tempo. Os banhos excessivos de Blanche remetem à obsessão de purificar-se, talvez, de algum pecado, tal como Luna afirma:

Aliás, os recorrentes banhos de Blanche ao longo da trama podem ser vistos, por um lado, como rituais de purificação, expiação de uma profunda culpa que reverbera em seu peito e em seus ouvidos, mas da qual ainda não se tem maiores indícios; por outro lado, os banhos acontecem em momentos críticos, as cantigas de Blanche entrecortando os tensos conflitos entre o casal para minar os argumentos compassivos de Stella, que tenta recorrentemente defender a irmã perante Stanley, o grande carrasco de Blanche na trama (LUNA, 2009, p.153)

Os banhos de Blanche durante toda ação dramática poderiam representar um desejo de retorno à pureza em que a personagem viveu no passado. Um escape para rememorar o contexto puro, religioso e imaculado, característico do lugar de onde veio nos tempos de sua juventude, o sul dos Estados Unidos, região fortemente caracterizada pela presença de comunidades religiosas desde o início da colonização de seu país.

Ao abordar temas religiosos, vale salientar que, em seus dramas, Tennessee Williams, apesar de não ter sido uma pessoa devota, usa símbolos religiosos para ilustrar poeticamente suas histórias representadas, por exemplo, em *The Angel in the Alcove – O Anjo na Alcova* (1943), *The Portrait of a Madonna - O Retrato de uma Madonna* (1946), *The Rose*

<sup>100</sup> “**Stanley** – Ei, canarinho! Que droga! Cai *FORA* do *BANHEIRO*.”

[A porta do banheiro se abre totalmente, e Blanche sai com uma gargalhada alegre, mas, quando Stanley passa por ela, um olhar amedrontado surge em seu rosto, quase um olhar de pânico. Ele não olha para ela, mas, quando entra no banheiro, bate a porta com toda a força.]” (WILLIAMS, 2010, p. 113)

*Tatoo - A Rosa Tatuada* (1948), dentre outros textos escritos que se caracterizam por apresentarem ambientes ou fazerem menção à religiosidade.

Em *Streetcar* não é diferente, além da referência a um rito de purificação, o escritor usa imagens e alusões religiosas, como os sinos da catedral, que dobram por ocasião da saída de Blanche da casa da irmã: “(...) Those cathedral bells – they’re the only clean thing in the Quarter. Well, I’m going now. I’m ready to go” (WILLIAMS, 2010, p.149) <sup>101</sup>. Parece que, ao tocar o sino, Blanche tem permissão de sair purificada daquele lugar profano, a casa dos Kowalski, que só lhe trouxe desilusão.

O esforço de Blanche ao procurar purificação talvez se deva ao fato de não ser compreendida na sua condição solitária. Parece-nos que a solidão a levou a uma conduta inapropriada aos padrões sociais, através de suas experiências libertinas e da vida lasciva que vivenciou no passado. Por outro lado, Blanche expressa uma vida dividida entre dois princípios: o desejo e o decoro. Sendo ela vítima dessas duas forças, que lutam entre si, Blanche parece representar a civilização burguesa, que não consegue encaixar seus desejos num padrão moral socialmente aceitável (RIDDEL, 1987, p. 17). Assim, o reflexo dos atos pregressos de Blanche é motivo para satisfazer a ira cruel de Stanley, que julga implacavelmente a conduta da cunhada de acordo com seu senso “moral”, trazendo à luz a verdade que oprime a personagem.

Durante a ação dramática percebemos que as “verdades” na trama de *Streetcar* surgem por meio de revelações, estas, junto com as ações, formarão novas circunstâncias favoráveis para mais conflitos nas próximas cenas. Assim, na cena em que se comemora o aniversário de Blanche, inaugura-se sua derrota diante da opressão calculista e articulada de Stanley. Os acontecimentos permitirão que conflitos se estabeleçam mais uma vez, evocando a promoção de novas brigas. As duras críticas de Blanche direcionadas a Stanley são feitas frente à frente, no momento do jantar. Em contrapartida, a reação agressiva e violenta de Stanley gera atitudes enérgicas para reafirmar a sua autoridade dentro de sua casa:

**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 two 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? (...) (WILLIAMS, 1966, p.107-108) <sup>102</sup>.

<sup>101</sup> “**Blanche** – (...) Os sinos da catedral... São a única coisa limpa em todo o French Quarter. Bom, agora estou de saída. Estou pronta para ir embora” (WILLIAMS, 2010, p.149).

Após a agressividade dos atos, segue-se o golpe que nem Blanche, nem o leitor/ espectador esperavam. Stanley lhe dá de presente uma passagem de volta para a cidade que despejou e humilhou Blanche antes da sua chegada a New Orleans. Com esse gesto irônico, e perverso, do cunhado, a certeza de que naquele momento ela já não era bem vinda naquele lugar, vejamos:

**Blanche:** (...) What is it? Is it for me?

*[He is holding a little envelope towards her.]*

**Stanley:** Yes, I hope you like it!

**Blanche:** Why, why – Why, it's a –

**Stanley:** Ticket! Back to Laurel! On the Greyhound! Tuesday!

*[The Varsouviana music steals in softly and continues playing. Stella rises abruptly and turns her back. Blanche tries to smile. Then she tries to laugh. Then she gives both up and springs from the table and runs into the next room. She clutches her throat and runs into the bathroom. Coughing, gagging sounds are heard.]*

**Stanley:** Well!

**Stella:** You didn't need to do that.

**Stanley:** Don't forget all that I took off her (WILLIAMS, 2010, p. 121)<sup>103</sup>.

Nessas circunstâncias, o golpe sofrido por Blanche não só lhe remetia novamente ao estado debilitado, como também concluía o desmascaramento da imagem pura e imaculada que ela tentara construir para seduzir Mitch ao casamento que agora tinha sido destruída por Stanley, que não se compadece de seus sentimentos. Porém, o troco de Stanley ao que ele considera os desaforos de Blanche contra a ele pronunciados durante toda a ação dramática da peça só estava começando a ser desferido. O bilhete de volta à Lauriel evoca o sentimento de rejeição, a perda de abrigo, e principalmente, o humilhante e inaceitável retorno à cidade que só lhe trouxe desgraças. Este se revela o primeiro golpe da mão pesada de

---

<sup>102</sup> “**Stanley** - É assim que eu vou tirar a mesa! *[Agarra o braço dela.]* Nunca mais fale comigo desse jeito! “Porco... polaco... nojento... vulgar... lambuzado!” ...Esse tipo de palavreado tem andado muito na língua de vocês duas ultimamente, você e essa sua irmã. O que vocês pensam que são? Um par de rainhas? É só lembrar o que disse Huey Long: “Cada homem é rei!” E eu sou o rei aqui nesta casa! Então, não se esqueçam disso! *[Joga sua xícara e pires no chão.]* O meu lugar está limpo! Querem que eu limpe o lugar de vocês? [...] (WILLIAMS, 2010, p.117)

<sup>103</sup> “**Blanche** – (...) O que é? É pra mim?

*[Ele está segurando um pequeno envelope na direção de Blanche.]*

**Stanley** – Sim, espero que você goste.

**Blanche** – Ora, ora... Mas... é uma...

**Stanley** – Passagem! De volta para Laurel! Em ônibus da Greyhound! Terça-feira!

*[A melodia da polca varsoviana entra aos pouquinhos, suavemente, e continua tocando. Stella levanta-se de súbito e vira de costas para os dois. Blanche tenta sorrir. Depois, tenta rir. Então, desiste de um e de outro e levanta-se de um pulo da mesa e corre para o quarto. Envolva a garganta com a mão e então corre para o banheiro. Ouve-se os barulhos de quem está vomitando: sons de tosse e de enjoo.]*

**Stanley** – Ora vejam só!

**Stella** – Você não precisava ter feito isso.

**Stanley** – Não se esqueça de todos os desaforos dela que eu tive que aguentar” (WILLIAMS, 2010, p. 121).

Stanley, que não se intimida com os protestos de Stella frente à trágica situação da irmã, notando seu estado de sofrimento que suscita sua compaixão. Lembremos que, de acordo com Schiller, que define a tragédia como uma imitação poética de uma sequência concatenada de acontecimentos (SCHILLER, 1964, p. 96), o encadeamento dos atos aqui converge claramente para suscitar a piedade em relação a Blanche. Mas sua desgraça apenas começara. Na medida em que o casal Kowalski sai de cena, porque Stella sente as dores do parto e se dirige ao hospital, surge a entrada repentina de Mitch, que visita Blanche no meio da noite.

Depois de fortes emoções provocadas por Stanley na ação dramática anterior, Blanche não imagina que Mitch desferiria o segundo golpe no acerto de contas com ela. Durante a conversa entre ambos, as atitudes de Blanche são exasperadas e confusas, devido à sua ansiedade em reencontrá-lo. Frente a frente com Mitch, Blanche, em meio a confusões de suas palavras, perde-se, ao tentar sustentar uma disposição equilibrada. A verdade é que, nessa hora, Blanche cai num estado esquizofrênico, devido aos últimos acontecimentos tempestuosos que sofrera desde o evento do jantar de aniversário. Mesmo assim, em sua condição degradada, percebe que Mitch já sabia de seu passado através da boca de Stanley e seus amigos. O desmascaramento de Blanche começa no momento em que Mitch arranca a lanterna de papel chinesa da lâmpada que um dia embelezara o romantismo do seu encontro. Mitch, agora, rejeita quaisquer artifícios, quer enxergá-la sob a clara luz do reconhecimento:

**Mitch** [*slowly and bitterly*]: I don't mind you being older than what I thought. But all the rest of it – Christ! That pitch about your ideals being so old-fashioned and all the malarkey that you've dished out all summer. Oh, I knew you weren't sixteen any more. But I was a fool enough to believe you was straight (WILLIAMS, 1966, p. 117)<sup>104</sup>.

A partir do ocorrido, o diálogo entre o casal, a ação segue seu curso para o evento que verdadeiramente marca a *anagnorisis* final da peça. Se Blanche é realmente uma prostituta, e se ela enganou a Mitch durante todo o verão em que estiveram vivendo um romance quase platônico, o macho afirma-se na caracterização do homem que agora quer “cobrar” o preço de ter sido iludido por Blanche. Mitch quer sexo. Isso anula qualquer possibilidade de salvação do casamento para Blanche.

**Blanche:** What do you want?

<sup>104</sup> “**Mitch** [*falando lentamente, num tom amargo*] – Eu não me importo de você ser mais velha do que eu pensava. Mas o resto todo... meu Deus! Aquela conversa fiada sobre seus ideais serem tão antiquados, e toda a farsa que você inventou o verão todo! Eu sabia que você não tinha quinze aninhos há muito tempo. Mas fui tolo o suficiente para acreditar que você era mulher direita” (WILLIAMS, 2010, p. 128).

**Mitch** [*fumbling to embrace her*]: What I been missing all summer.

**Blanche**: Then marry me, Mitch!

**Mitch**: I don't think I want to marry you any more.

**Blanche**: No?

**Mitch** [*dropping his hands from her waist*]: You're not clean enough to bring in the house with my mother. (WILLIAMS, 1966, p. 120-121)<sup>105</sup>.

Após todas essas revelações, o reconhecimento de que não haverá mais casamento ocasiona uma mudança de sentido na ação dramática (*peripeteia*). Sem o casamento, segue-se a ruína de suas esperanças de abrigo e consolo. Com todas suas esperanças desfeitas e liquidadas, Blanche cai num estado intenso de desequilíbrio emocional.

Nos últimos acontecimentos o fato foi traumático para ambos, antes de Mitch sair de cena, sua consciência parece estar esclarecida, mas ele prova o sabor amargo da desilusão ao saber do passado de Blanche. Desapontado com a promessa falida de casamento, Mitch parece sofrer do mesmo sentimento que Blanche: a solidão. A solidão é caracterizada como o sentimento de isolamento do herói trágico e marca o destino do homem moderno. Segundo Raymond Williams, a solidão é um motivo trágico associado à morte, pois "...insistir no sentido de solidão já é interpretar a vida tanto quanto a morte" (2011, p. 82). Essa concepção de solidão na trama de *Streetcar* é pungente devido à condição do homem moderno, produto de uma sociedade agressiva e traumatizada pelos eventos pós-Segunda Guerra.

Assim, se a solidão e o desamparo atingiram a ambos (Blanche e Mitch), parece-nos que, pelo menos Blanche, teve redenção através de seu mundo de fantasia em face do cruel mundo real que Mitch terá que enfrentar. Afinal, todos nós sabemos, através do texto dramático, que Mitch está na iminência de ficar sozinho, devido à grave doença de sua mãe. Por outro lado, Blanche, amparada pela fantasia de sua mente, cai num conflito introspectivo, que encaminha suas ações a comportamentos cada vez mais esquizofrênicos. Assim, a esfera violenta de Blanche passa a ser psíquica, circunstância que prepara o drama para um evento mais conflituoso e emocionante.

Se fizermos as contas, parece-nos que nada mais resta a Blanche. Humilhada, cada vez mais frágil e indefesa, a personagem parece não mais suportar os acontecimentos seguintes. Além de perder a estabilidade emocional, Blanche tem o sentimento de rejeição de

---

<sup>105</sup> “**Blanche** – O que você quer?

**Mitch** [*desengonçado, tentando abraçá-la*] – O que eu estive perdendo todo o verão.

**Blanche** – Então case comigo, Mitch!

**Mitch** – Acho que não quero mais casar com você.

**Blanche** – Não?

**Mitch** [*soltando as mãos da cintura dela*] – Você não é limpa que chegue pra eu botar dentro de casa com minha mãe” (WILLIAMS, 2010, p. 132).

quem ela acreditava ser seu redentor (Mitch) e a iminente suspeita de não ter mais o abrigo de Stella, única esperança que tinha desde que chegou em New Orleans. Assim, as condições de Blanche nesse momento da trama referem-se à condição piedosa ideal para que a representação dramática seja perfeita para uma tragédia complexa, tal como Aristóteles sugere na *Poética*:

[...] porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão. Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (ARISTÓTELES, 2003, p. 120).

A desilusão provocada por Mitch, encomendada por Stanley, ocasionou um efeito cascata desastroso na vida de Blanche. Violentada psiquicamente, e agora consciente de que todos sabem de seu passado, Blanche assume definitivamente características esquizofrênicas, representando o papel que quiser no teatro de sua mente. Os fatos que na trama geraram o estado alterado de consciência de Blanche impulsionarão a ação dramática para os conflitos finais da peça. Assim, Blanche assume outra personalidade diante do seu fracasso, mergulha num mundo de fantasia em busca de consolar-se a si mesma, depois de boas doses de bebida que lhe permitem ébrias fantasias que motivarão o conflito final da trama.

Ao encontrar-se com Stanley, que retorna à casa sozinho, tendo deixado Stella no hospital, Blanche experimentará na penúltima cena de *Streetcar* o acerto de contas final, em que os personagens já não são os mesmos que conhecíamos no início da trama. Sendo assim, Blanche e Stanley surgem com o *ethos* modificado devido aos acontecimentos da história. Nessa medida, Stanley assume a posição de dominador e Blanche de perseguida, e é assim que, finalmente, o *pathos* de Blanche se cumpre. Com o conflito final, segue-se a catástrofe representada pela cena do estupro:

**Stanley:** Oh! So you want some rough-house! All right, let's have some rough-house!  
*[He springs toward her, overturning the table. She cries out and strikes at him with the bottle top up he catches her wrist.]* Tiger – Tiger! Drop the bottle top! Drop it! We're had this date with each other from the beginning! *[She moans. The bottle top falls. She sinks to her knees. He picks up her inert figure and carries her to the bed.]*

*The hot trumpet and drums from the Four Deuces sound loudly.] (WILLIAMS, 1966, p.130)<sup>106</sup>*

Através da força e violência dessa cena, a condição patética de Blanche no palco faz-nos compadecer diante da personagem que é violentada por Stanley. Esse encontro parece-nos remeter ao mito da investida do deus Pã em perseguição à Ninfa indefesa e frágil. Representação extremada e trágica da rejeição e atração mútua entre as personagens presentes na trama de *Streetcar*. Assim, na medida em que Stanley violenta Blanche, viola tanto sua alma, quando seu corpo, ao consumir o estupro nessa cena emblemática. A consequência de tal violência sobre Blanche, considerando-se sua condição de absoluta fragilidade, leva a personagem à loucura.

A loucura de Blanche surge devido aos acontecimentos gradativos que, na trama, já nos são sugeridos desde o início da peça. Mas o agravante que contribuiu para sua loucura veio do estupro, que caracteriza, inclusive, uma conotação incestuosa, já que será violentada pelo próprio cunhado. A loucura que acomete Blanche na trama representa ainda a “morte” de sua consciência. Assim, as consequências que restaram para Blanche, no final desses conflitos, foram a perda de tudo o que possuía e a perda de sua dignidade e sanidade, tal como afirmam Kolin & Wolter: “Blanche has lost Belle Reve and everything noble it represented because of her male ancestors. Now, in New Orleans, she has lost the last vestiges of her reputation as well as her sanity because of Stanley’s fornication” (s.d., p.243)<sup>107</sup>.

Devido a essas circunstâncias, Stanley assume a posição de ser o agente dramático causador do *pathos* de Blanche, utilizando-se de violência verbal e física, além de julgar Blanche a partir de seu próprio senso moral. Além do mais, com seu comportamento expansivo, perseguiu e caluniou a personagem, que já tinha um quadro psíquico alienado, provocando o estopim de sua loucura.

A última cena de *Streetcar* é permeada pelo lirismo das falas de Blanche, possibilitando, assim, a *Katharsis*, por via da reação de Stella, ao ver a condição da irmã sendo forçada a conter-se pelas mãos de ferro da enfermeira austera: “Stella: Oh, my God,

<sup>106</sup> “**Stanley** – Ah! Mas então o que você quer é sair no tapa! Tudo bem, vamos sair no tapa! [Ele toma impulso na direção dela, virando a mesa. Ela grita e tenta golpeá-lo com o gargalo quebrado, mas ele segura o pulso dela.] Tigre... Tigre! Larga esse gargalo! Larga! A gente tinha esse encontro marcado desde o início! [Ela geme. O gargalo quebrado cai no chão. Ela cai de joelhos. Ele a pega no colo, uma figura inerte, e a leva para a cama. Ouve-se a todo volume o trompete, intenso, sensual, apaixonado, e a bateria que tocam no Four Deuces.]” (WILLIAMS, 2010, p.143)

<sup>107</sup> “Blanche perdeu Belle Reve e tudo o que de nobre de lá representava, por causa dos seus patriarcas. Agora em New Orleans, ela perdeu os últimos vestígios de sua reputação assim como a sua sanidade por causa da fornicação provocada por Stanley.” - Tradução nossa.

Eunice, help me! Don't let them do that to her, don't let them hurt her! Oh God, oh, please God, don't hurt her! What are they doing to her! What are they doing? (...) (WILLIAMS, 1966, p. 140)<sup>108</sup>.

Williams emprega nessa cena efeitos dramáticos em palavras e ações que trazem uma aura comovente à trama da peça. Apresenta novamente alusões religiosas que remetem aos sinos da catedral já mencionados, a menção da solidão que acompanhará Blanche na sua nova vida fora da casa dos Kowalski através dos lamentos, tanto de Eunice, quanto de Stella. O toque dos sinos sugerem uma espécie de morte, ao expressar a forma que Blanche resignadamente aceita seu novo destino desprotegida e exilada dos seus, apenas agora sustentada pela mão de um desconhecido médico cortês, que a conduz para um “recomeço” patético, em uma clínica psiquiátrica: “**Blanche** [*holding tight to his arm*]: Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers” (WILLIAMS, 1966, 142)<sup>109</sup>.

Quanto aos outros personagens, parece-nos que, ao terem consciência da realidade, somente Stella e Mitch se compadecem da condição real de Blanche. A partir do que conhecemos sobre Stella, devido a sua condição passiva e apaixonada por Stanley, ela teria que tomar uma decisão, como afirma na cena final: “Stella: I couldn't believe her story and go on living with Stanley” (WILLIAMS, 2010, p. 146)<sup>110</sup>. Do contrário, sua decisão na trama ficaria inverossímil, afetando as características da personagem ao final da história. Quanto a Mitch, a gravidade das emoções é tamanha, que o personagem, mesmo tendo disposição forte, transforma-se num fracote, face à impossibilidade de mudar o destino reservado a Blanche. É nesse momento que o drama silencia para Mitch, tal como ocorreu com Stella no início da peça.

Finalmente, a atitude de Stanley em relação a Blanche é apática. Afinal o próprio Stanley reconhece seu desejo cumprido através da saída de Blanche. Desejo expresso ao leitor/ espectador e a Stella em cenas anteriores: “**Stanley**: And wasn't we happy together? Wasn't it all okay? Till she showed here. Hoity-toity, describing me as an ape. (...)”

---

<sup>108</sup> “**Stella** – Ah, meu Deus, Eunice, me ajude! Não deixe que façam isso com ela, não deixe que a machuquem! Ah, Deus, ah, por favor, Deus, não a machuque! O que estão fazendo com ela? O que estão fazendo? (...)” (WILLIAMS, 2010, p. 154)

<sup>109</sup> “**Blanche** [agarrando-se com força no braço do médico] – Seja você quem for... eu sempre dependi da bondade de estranhos” (WILLIAMS, 2010, 156)

<sup>110</sup> “**Stella** – Eu não podia acreditar na história dela e continuar vivendo com Stanley” (WILLIAMS, 2010, p. 146)



(WILLIAMS, 1966, p. 112) <sup>111</sup>. A impressão que temos é que um peso lhe saiu das costas, e a sensação de retomada do domínio do seu lar, esposa e tudo mais estaria garantida sem a presença de Blanche. Através dessas atitudes, Stanley representa o “sujeito moderno [que] precisa de um outro para lhe assegurar que seus poderes são genuínos e sua liberdade, autêntica” (EAGLETON, 2012, p. 298). Assim, ao usar Blanche como objeto de sua crueldade deliberada, as atitudes de Stanley referenciam a imagem do humano opressor, dominador e violento, que subjuga o outro através de sua vontade esmagadora. A “vitória” de Stanley em *Streetcar* se estabeleceu pela reconquista do controle sobre sua família e sua vida privada. Para ele, o domínio sobre seu espaço, sua esposa e sua bebida foi restabelecido.

Consciente dos antagonismos presentes na peça *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams, principalmente entre as personagens principais, ocorre-nos o fato de que seria impossível a convivência entre Blanche e Stanley no mesmo espaço, devido a uma perspectiva idealista da vida, patenteada por Blanche, em contradição a uma ideologia materialista de uma realidade degradada expressa na vida moderna e proletária de Stanley (EAGLETON, 2012, p. 287).

Assim, o convívio entre personagens representativos dessas perspectivas já configura o quadro dramático e conflituoso que move a trama. As situações postas no drama de Tennessee Williams demonstram que seria impossível um acordo de tolerância entre Blanche e Stanley, pela disposição das personagens de lutarem isoladamente pelos seus próprios desejos e ideias. Cada um na trama segue seu caminho e não busca uma convivência harmônica. Justamente por representarem esse embate antagônico de ideologias, as personagens tentam preservar seus pontos de vista divergentes, que, em meio a situações mal entendidas, culminam num confronto pessoal cada vez mais intenso.

Para se estabelecer o desfecho de *Streetcar*, as personagens, por caminhos distintos, buscaram realizar seus desejos pela manutenção da sobrevivência numa sociedade caracterizada pela violência, pela busca de conforto material e pelo prazer, pois o desejo é protagonista na modernidade para desencadear o trágico (EAGLETON, 2012, p. 299). Assim, através da vontade das personagens, que perseguem seus fins particulares em busca de sua sobrevivência, a luta pela vida é motivada pelo esforço para satisfazer desejos de toda ordem:

A vontade de viver manifesta-se primariamente, com efeito, como um esforço de sustentar o indivíduo; contudo, isso constitui apenas um passo para o esforço de sustentar a espécie, e o último esforço tem de ser mais poderoso em proporção, na

---

<sup>111</sup> “Stanley – E a gente não tava feliz os dois juntos? Não tava tudo bem? Até que ela apareceu aqui. Metida a besta, me descrevendo como um macaco. (...)” (WILLIAMS, 2010, p. 122)

medida em que a vida da espécie ultrapassa a do indivíduo em duração, extensão e valor. A paixão sexual, portanto, é a mais perfeita manifestação da vontade de viver, seu tipo mais distintamente expresso; e a origem do indivíduo nela e sua primazia sobre todos os outros desejos do homem natural estão em completo acordo com isso. (FREUD, 1996, p.143)

Neste esforço pela manutenção da sobrevivência, é necessário considerar a liberdade como fator chave para decidir sobre nossa conduta de vida. Hegel considera que, para viver em liberdade, “o sujeito se encontra a si mesmo em tudo que o envolve e nada vê que lhe seja estranho, limites ou barreiras” (1952, p. 210). Porém, quando a humanidade usa sua vontade subjetiva de forma livre, é necessário ponderar sobre a liberdade universal, aquela que deve ser amparada em um bem comum a todos. Assim, antes de praticar qualquer ação, de acordo com o filósofo alemão, a liberdade tem característica bilateral:

Ao falar de liberdade, é preciso não esquecer, por um lado, o que em si é universal e independente, como sejam as leis gerais da justiça, do belo, da verdade, etc., e por outro lado, os instintos humanos, os sentimentos, disposições, paixões, tudo o que, em suma, enche o coração do homem individual (HEGEL, 1952, p. 210)

Sem o devido senso de responsabilidade pelo exercício da liberdade, as vontades que movem as atitudes do ser humano podem trazer destruição, tragédia ou morte. Por outro lado, se o exercício da liberdade é considerado um bem comum, este requer que todo homem viva num mundo democrático e justo para todos.

Essa responsabilidade sobre as ações confere ao homem moderno um impulso que os permite retornar às origens mitológicas do trágico. Diferente do destino irrevogável representado nas tragédias, a modernidade apresenta novas forças capazes de transformar e destruir a vida das personagens. Dentre essas forças que se revelam aniquiladoras na modernidade:

[...] a linguagem, a Vontade, o poder, a história, a produção, o desejo – que “nos fazem viver” muito mais do que nós as vivemos. O Sujeito humano, ultimamente tão orgulhoso de sua livre ação, uma vez mais parece um brinquedo de poderes misteriosos, e o próprio eterno retorno volta, dessa vez na forma de mercadoria (EAGLETON, 2012, p. 285).

Assim, parece-nos que em *Streetcar*, fatores como o desejo e as atitudes das personagens conduzem a caminhos distintos, de acordo com a volição de cada uma. Sendo o homem moderno dono de seu destino, ele também se torna responsável por sustentar e suportar o peso de suas decisões. O encontro fatídico entre as personagens de origens e condições sociais distintas favorece o antagonismo que caracteriza a ação da peça.

Talvez por isso não se deva condenar ou apoiar qualquer atitude de ambas as personagens em *Streetcar*, afinal, elas partem de referenciais distintos, trazendo histórias de vida distintas. Ao considerarmos que ambos, tanto Stanley como Blanche, pertencem a contextos diferentes, que modelam seu *ethos* e suas ações, entendemos serem estes os fatores que deixam a ação dramática da peça motivada e dinâmica, engendrando os conflitos arquitetados pela mente do dramaturgo, que faz derivar o trágico da dialética da eticidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento *O Bonde Chamado Desejo* leva-nos ao ponto final de sua estação e faz-nos questionar se a nossa viagem pelo texto dramático e pelos preceitos teórico-críticos trouxe validade à nossa análise da peça. É bem verdade que *Streetcar* foi amplamente estudada e criticada, desde seu surgimento e aceitação na dramaturgia mundial. A partir disso, nosso desafio foi descobrir como poderíamos analisar uma obra dramática amplamente conhecida e discutida no meio acadêmico sem nos determos em repetições, de forma que nosso trabalho viesse a dar mais um passo aos estudos dos textos dramáticos escritos por Tennessee Williams.

A resolução de tal impasse deu-se através da opinião de se desenvolver uma leitura crítica através da junção de ideias que pareciam convergir em *Streetcar* para uma harmonização de conceitos e entendimentos sobre as teorias do drama. Para tanto, num primeiro momento, decidimos buscar conceitos da tragédia grega, elegendo a categoria da ação dramática proposta por Aristóteles na *Poética*. Depois partimos para investigar a importância dessas conceituações sobre as tragédias que influenciam diretamente os estudos do drama moderno. Este, que surge a partir do século XVIII e se consolida nos séculos XIX e XX, trata de questões sociais que, em meio a conflitos ligados à volição e suas consequências, caracterizam as ações praticadas pelos homens. É a partir disso que o drama social surge como representativo do que chamaríamos de tragédia moderna, segundo as teorias de Raymond Williams.

Nosso próximo passo foi alcançar proposições ético-filosóficas sobre elementos que movem as ações, examinando-se o conceito de volição desenvolvido por Hegel para discutir ações, contextos e circunstâncias que afetam as decisões de personagens dramáticos. Foi através da união desses conceitos, da junção dessas abordagens críticas, que procedemos à nossa leitura da peça *A Streetcar Named Desire*.

É bem verdade que não esgotamos o tema, pois esse não era nosso intuito. O que pretendemos era somente iniciar discussões sobre o assunto, como dito anteriormente. Assim, como pudemos perceber, ao utilizar bases clássicas para compor sua peça, Tennessee Williams traz em *Streetcar* uma trama marcada por conflitos envolventes e emocionantes que, através de crises intensas, transformam sua peça numa tragédia moderna que continua sendo sucesso, tendo se tornado uma obra prima da dramaturgia mundial.

Através do que conhecemos, ao examinarmos a trama da peça através dos diálogos e ações das personagens principais, tanto Blanche quanto Stanley transformam-se

durante a convivência sob o mesmo teto. Nesse sentido, é importante afirmar que as ações fortemente ligadas ao livre arbítrio das personagens promoveram circunstâncias para que suas trajetórias formativa fossem modificadas a cada acontecimento. Assim, a mesma Blanche DuBois que conhecemos no início da trama, já não representa a mesma personalidade ao final da peça. De semelhante modo, Stanley Kowalski não permanece o mesmo, desde o início ao fim do drama.

Essa transição ocorre devido a fatores circunstanciais que levaram ambos a exercer suas vontades face aos novos conflitos que os desafiam. Concepções modernas que representam, na peça, a valorização do desejo e da liberdade de ação, evidenciam que os antagonismos das personagens principais ocorreram por causa de comportamentos e atitudes divergentes, causando uma cadeia de conflitos, provindos das incompreensões e intolerâncias entre ambas as personagens. A residência dos Kowalski, ambiente permeado pela discórdia e violência, faz-se cenário que favorece e reforça os conflitos, motivando situações outras que caminham para uma crise de convivência social crescente. Assim, a gravidade dos embates dentro do lar, tornou insustentável a vida no ambiente doméstico, devido a forças ideológicas antagônicas, compelindo a um embate final que promove, a partir do confronto entre os personagens antagônicos, um realinhamento de forças dramáticas, produzindo um novo padrão de relacionamento (LAWSON, 1960, p.167) que, no entanto, se apazigua apenas na tragicidade da loucura.

Resta-nos ainda comentar alguns fatores importantes que desencadearam o trágico na peça: as condições para a derrocada trágica de Blanche ocorreram devido a seu “erro trágico” em proferir críticas a Stanley, sem ter conhecimento de sua presença, fato que motivou seu cunhado a colocá-la para fora de sua casa e de sua família. Outro fator que contribuiu para o trágico na vida de Blanche surgiu da compreensão de que Harold Mitchel não mais se casaria com ela, revelação que desfaz suas esperanças em encontrar abrigo, desvelando sua condição desamparada. E, finalmente através de sua fragilidade, tanto física quanto mental, é subjugada pela força de Stanley, que a estupra, fato que culminou em sua condição patética e que lhe levou à loucura. Ao que cabe a Stanley, o seu único objetivo foi retirar Blanche de seu lar, reestabelecendo sua dominação sobre sua vida privada, sua família, seu espaço e seus pertences.

Assim, em se tratando de uma ficção que representa a realidade, *Streetcar* expressa uma tragédia moderna que, do ponto de vista formal, da tradição recebe influência aristotélica, por exemplo, mantendo-se como uma trama com o começo, meio e fim, valendo-se de uma ação complexa, as situações surgem logicamente bem articuladas, valorizando-se a

unidade de ação. Existe também a presença do erro trágico, da *anagnorisis*, da *peripeteia*, da catástrofe e do *pathos*. Por tudo isso, ao nosso entendimento Tennessee Williams, em *Streetcar*, superou e reinventou formas dramáticas clássicas alcançando *status* estético-literário de uma dramaturgia vanguardista em meados do século XX.

Através da criação de personagens que sustentam a ação dramática, por via de seus “*ethos*” fortemente particularizado, a destreza de Tennessee Williams é reafirmada em um texto dramático construído por meio de uma trama articulada, inspirada na imitação da vida cotidiana que representa uma comovente e impactante tragédia moderna.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ARISTÓTELES. **Poética** - 7ª Edição. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Rio de Janeiro: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poética**, in *A Poética Clássica* - 17ª Edição. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

ARCHER, William. **Playmaking** in European Theories of the Drama. Barret Clark (ed.) 5ª ed. New York: Stratford Press, 1961.

ATKINSON, Brooks. First Night at the Theatre. **New York Times**, New York, 04 de Dezembro de 1947. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-streetcar.html> Acesso em 18 de Agosto de 2015.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIGSBY, C.W.E. *Modern American Drama – 1945-1990*. New York: Cambridge University press, 1998.

BLOOM, Harold. **How to write about Tennessee Williams**. New York: Infobase Publishing, 2010.

BLOOM, Harold. **Introduction**. In : *Bloom's Modern Critical Interpretations: A Streetcar Named Desire – New Edition*. New York: Infobase Publishing, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **Uma imagem ampliada**. In: *A Dominação Masculina – A condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BRADLEY, Frank. **Two Transient Plays: A streetcar Named Desire and Camino Real** in *Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams – Updated Edition*, New York: Bloom's Literary Criticism, 2007.

BRASIL, Ubiratã. Um Bonde Chamado Desejo ganha nova montagem no Brasil. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 01 de Jun. 2015. Cultura – Teatro. Disponível no endereço eletrônico: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,um-bonde-chamado-desejo-ganha-nova-montagem-no-brasil,1697867>

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. **The Law of the Drama** in *European Theories of the Drama*. Barret Clark (ed.) 5ª ed. New York: Stratford Press, 1961.

CADERNO ENTRELIVROS, **Rev. Panorama da Literatura Americana**, São Paulo: Duetto, v. 3, 2010.

CALDAS, João. “Um Bonde Chamado Desejo” volta ao palco. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 de Fev. 2002. Cultura. Disponível no endereço eletrônico: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,um-bonde-chamado-desejo-volta-ao-palco,20020228p5152>

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de Los Símbolos**, Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CLARK, Barret. (ed.) **European Theories of the Drama** - 5ª ed. New York: Stratford Press, 1961.

EAGLETON, Terry. **A tragédia e a Modernidade** in Doce Violência: A Idéia do trágico. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

FREUD, Sigmund. **O Mal Estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id e Outros Trabalhos** (1923-1925) Volume XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GASSNER, John. **Rumos do Teatro Moderno**. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1965.

GASSNER, John. **Rumos do Teatro Moderno**. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1965.

GOTTFRIED, Martin. **Teatro Dividido** – A cena americana no pós-guerra. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1970.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética** - Vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Estética - Poesia**. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1980.

\_\_\_\_\_. **Estética – A ideia e o ideal**. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1952.

HEILMAN, Robert B. Tennessee Williams’ Approach to Tragedy *in* Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays. New Jersey: A Spectrum Book, 1977.

HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alycia. **Critical companion to Tennessee Williams**: The Essential Reference to his Life and Work. New York: Ed. Facts on File Inc., 2005.

JACKSON, Esther M. **Tennessee Williams** *in* O Teatro Norte-Americano de Hoje; Alan S. Downer (org.), tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

\_\_\_\_\_. **The Anti-Hero in the Plays of Tennessee Williams** *in* Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays. New Jersey: A Spectrum Book, 1977.

KATARIA, Gulshan Rai. **The Hetairas (Maggie, Myrtle, Blanche)** *in* Bloom’s Modern Critical Interpretations: A Streetcar Named Desire – New Edition. New York: Infobase Publishing, 2009.



KENAN, Alvin B. **Truth and Dramatic Mode in A Streetcar Named Desire** in *Modern Critical Views Tennessee Williams* - Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

KOLIN, Philip C. **Williams's A Streetcar Named Desire**. Mississippi: University of Southern Mississippi - © Heldref Publications, 2007

KOLIN, Philip C.; WOLTER Jürgen. **Williams's A Streetcar Named Desire**. Mississippi - University of southern Mississippi/ Universität Wuppertal, Germany, s.d.

LAWSON, John Howard. **Theory and Technique of Playwriting**. New York: Hill and Wang, 1960.

LÍVIO, Tito C. Romão. **Ilusão Teatral Versus Realidade Tradutória: Os Extremos da Tradução Teatral** in: *Cultura e Tradução Interfaces entre Teoria e Prática*. Liane Schneider/ Ana Cristina M. Lúcio (org.). João Pessoa: Idéia 2010.

LUNA, Sandra. **A Tragédia no Teatro do Tempo: Das origens Clássicas ao Drama Moderno**. João Pessoa: Idéia, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dramaturgia e Cinema: Ação e Adaptação nos Trilhos de Um Bonde Chamado Desejo**. João Pessoa: Idea, 2009.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia da Ação Trágica: O Legado Grego – 2ª Edição**. João Pessoa: Idéia, 2012.

MACEDO, Amílcar F. Freitas. Reflexões sobre a moralidade e a eticidade em Kant e Hegel (p. 113-125). *Rev. do Ministério Público do RS – nº 71: Porto Alegre, Jan-Abril de 2012*.

MAINGUENEAU, Dominique. **A vida e a Obra** in *O Contexto da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MASSAD, Daisy Sada. **O Teatro norte-americano vivo** in *Revista de letras* - vol. 19 (PP. 105-115). São Paulo: UNESP, 1977.

MILLER, Arthur. *A View from the Bridge/ All my sons*, New York: Penguin Plays, 1969.

MILLER, Arthur. **Introduction**. In: WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: New Directions, 2004.

NEVINS, Allan; COMMAGER, Henry Steele. **A herança Colonial** in *Breve História dos Estados Unidos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1986.

PALMER, R. Barton; BRAY, William Robert. **Hollywood's Tennessee – The Williams Films** in *Postwar America*. Austin: University of Texas Press, 2009.

PRESTON, Paul. **The Great Civil War: European Politics, 1914-1945** in *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*. T.C.W. Blanning (ed.) Great Britain: Oxford University Press, 1996.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**, São Paulo: Àtica, 1988.

RIDDEL, Joseph N. **A Streetcar Named Desire – *Nietzsche Descending* in Modern Critical Views Tennessee Williams** - Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

SÀ, Nelson de. Atuação de Maria Luiza Mendonça em “Bonde Chamado Desejo” é memorável. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 de Jun. de 2015.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. São Paulo: Ed. Herder, 1964.

SHIACH, Don. **American Drama 1900-1990**. 5.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Perfil da Literatura Americana**. [S.l.]: Dep. de Estado dos Estados Unidos da América, 1994.

VOZES da América. **Revista Caderno Entrelivros Panorama da Literatura Americana**, São Paulo: Ed Duetto, v. 3, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna** - 2ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar Named Desire** with an Introduction by the Author, New York: Penguin Group, 1966.

\_\_\_\_\_. Tennessee. **Something wild... in 27 Wagons Full of Cotton: And Other One-act Plays**, New York: Penguin Books Canada Limited, 1966.

\_\_\_\_\_. Tennessee. **Sweet Bird of Youth** with a Foreword by the Author, New York: The New American Library Inc., 1959.

\_\_\_\_\_. Tennessee. **Memoirs**, New York: Bantam Books, 1975.

\_\_\_\_\_. Tennessee. **Memórias**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

\_\_\_\_\_. Tennessee. **Suddenly Last Summer**, New York: Dramatists Play Service Inc., 1986.