

Steps Must Be Gentle e a presença
de Hart Crane na obra de
Tennessee Williams

*Steps Must Be Gentle and the presence
of Hart Crane in Tennessee Williams'
work*

Luis Márcio Arnaut de Toledo¹

1. Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Estágio pós-doutoral no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP). Especialista em Teatro-Educação pela Faculdade Paulista de Arte. Pesquisador independente ligado à Universidade de São Paulo (USP). E-mail: sp.vi@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>.

Resumo |

A peça em um ato, *Steps Must Be Gentle – A Dramatic Reading for Two Performers* (1980), de Tennessee Williams, tem seus aspectos não realistas investigados. São levantados os expedientes que apresentam digressão mimética, a fim de enquadrá-la como uma peça antirrealista: expressionismo, personagens irreais, ambientação e linguagem que se deslocam da realidade humana. Além disso, são analisadas as caracterizações dos personagens, o homem homossexual e a mulher divorciada – o poeta Hart Crane e sua mãe – nos contextos históricos, social e político do início da década de 1980. Conclui-se que a obra funciona majoritariamente como uma crítica ao final do governo de Jimmy Carter (1977-1981) e início da era Reagan (1982-1989), expondo personagens que estão à margem da campanha conservadora daquele momento histórico, abrangendo feminismo, homossexualidade e direitos humanos. Williams apresenta uma poética teatral que expõe a situação da mulher divorciada e do homem homossexual perante um Estado que negava licenças e condições democratas para a condição humana igualitária na sociedade imperialista e capitalista.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro; Era Reagan; AIDS.

Abstract |

The one-act play *Steps Must Be Gentle – A Dramatic Reading for Two Performers* (1980), by Tennessee Williams, has its unrealistic aspects investigated. The expedients that presents the mimetic digression are raised, to frame it as an anti-realist play: expressionism, unreal characters, epic estrangement, and setting and language that displace human reality. Furthermore, characterizations of the characters, the ho-

homosexual man and the divorced woman – the poet Hart Crane and his mother – are analyzed within the historical, social, and political contexts of the early 1980s. It is concluded that the work functions predominantly as a critique of the end of Jimmy Carter's presidency (1977-1981) and the beginning of the Reagan Era (1982-1989), exposing characters who are on the fringes of the conservative campaign of that historical moment, restricting feminism, homosexuality, and human rights. Williams presents a theatricalist poetics that exposes the situation of the divorced woman and the homosexual man facing a state that denied licenses and democratic conditions for equal human status in imperialist and capitalist society.

Keywords: Dramaturgy; Theatre; Reagan Era; AIDS.

Hart Crane e Anton Tchekhov – soprai em mim um
pouco de tuas vidas!²,
(Do diário de Tennessee Williams,
17 ou 18 de setembro de 1941)

2. No original: "Hart Crane and Anton Chekhov – breathe into me a little of thy life!"

1 Introdução

Tennessee Williams (1911-1983) é um dos mais proeminentes dramaturgos estadunidenses do século XX, tendo sua obra estudada por pesquisadores de países ocidentais (Maruéjols-Koch, 2014; Griffin, 1998) e orientais (Baiyun, 2007; Mathur, 2002; Herbu, 2000), tanto quanto teve suas peças encenadas com muito sucesso e aclamação popular desde que estreou no circuito comercial nova-iorquino em 1945. As versões fílmicas de sua obra teatral, seus contos, crônicas e novelas são, igualmente, reconhecidas como legados importantes para o *mainstream* (corrente principal, em tradução literal, mas que pode ser compreendido como o circuito comercial e mais popular da indústria cultural).

Apesar de sua presença marcante no teatro e no cinema, a crítica autorizada, muitas vezes, negligenciou o papel estrutural que sua obra exerceu no desenvolvimento estético da indústria cinematográfica, como afirmam R. Barton Palmer, da Clemson University, e William Robert Bray, da Middle Tennessee State University:

Produzidos durante o período de maior popularidade (e até notoriedade) e aclamação crítica de Williams, esses filmes clássicos naturalmente demonstram o interesse e o valor que o público da época encontrou neles. Portanto, esses filmes constituem evidências importantes para avaliar o impacto de Williams na cultura estadunidense. Mas eles possuem uma significância adicional. O que até agora não foi bem reconhecido é que Williams exerceu uma considerável influência nas formas e na história do cinema comercial estadunidense (Palmer; Bray, 2009, p. VIII, tradução nossa).³

Williams tem sido universalmente respeitado por duas de suas peças que foram adaptadas para o cinema hollywoodiano, *A Streetcar*

3. No original: "Produced during the period of Williams's greatest popularity (even notoriety) and critical acclaim, these classic Williams films naturally demonstrate what interest and value audiences at the time discovered in them. Therefore, these films constitute important evidence for assessing the impact of Williams on American culture. But they hold an additional significance. What has been not hitherto been well recognized is that Williams exerted a considerable influence on the forms and history of American commercial filmmaking"

Named Desire (Um bonde chamado Desejo, 1947) e *Cat in a Hot Tin Roof (Gata em telhado de zinco quente, 1955)*, e por terem lhe rendido o Prêmio Pulitzer. Sua presença recorrente nos palcos do país corrobora sua importância para a historiografia do teatro brasileiro e a formação de público ao longo do tempo. Por este motivo, tem sido um grande atrativo ao teatro profissional no Brasil desde a década de 1940.

A obra do dramaturgo é famosa por ser identificada como um reflexo das tensões sociais e culturais dos Estados Unidos do século XX, o que influenciou significativamente o Teatro Moderno, sendo uma figura central na literatura dramática estadunidense (Arnaut, 2023).

Todavia, grande parte do corpus de sua obra é ainda desconhecida no Brasil, em especial aquela escrita entre 1962 e 1983, as chamadas *late plays* (peças finais) nos Estados Unidos.⁴ Sua dramaturgia canônica (de 1945 a 1961), no entanto, é amplamente estudada, preterida e encenada.

Essas peças escritas nos últimos vinte e um anos de sua vida também são conhecidas como *pós-Iguana* (Baiyun, 2007, p. 7), por terem sido escritas depois do seu último grande sucesso no *mainstream*, a peça *The Night of the Iguana (A noite do iguana, 1961)*. Porém, essa expressão, juntamente com a tradução literal *peças finais*, pode ter uma interpretação expandida para a sua caracterização, como sendo obras mais arrojadas e ousadas que todas as que já havia criado.

Essa leitura se sustenta na maneira como essas peças incorporam um alto grau de experimentação formal e ruptura com expectati-

4. Um levantamento das obras de Williams disponível nos Estados Unidos revela que há mais de cem peças publicadas, além de muitas outras que são encenadas e não compuseram, ainda, coletâneas de livros ou publicações específicas, especialmente aquelas apresentadas em festivais (Provincetown, 2024). No Brasil, há em torno de quarenta peças já publicadas, sendo que as mais conhecidas estão em torno de onze – aquelas que fazem parte de sua fase mais celebrada (1945-1961). As obras menos conhecidas são aquelas escritas entre 1930 e 1944, antes de se tornar famoso; e as que foram escritas após sua fase canônica, 1962 até sua morte em 1983 (Arnaut, 2022, p. 119; Flandoli, 2016, p. 196-215; Flores, 2015, p. 274-303). Portanto, das peças já publicadas nos Estados Unidos, em torno de sessenta delas são desconhecidas no Brasil, com mínimas exceções. Esse levantamento não inclui seus contos, novelas, artigos, crônicas, poesias, roteiros cinematográficos, diários, cartas e depoimentos, que permanecem praticamente inéditos no mercado editorial brasileiro, excetuando-se um artigo seu e uma parte de seus contos e novelas.

vas convencionais do teatro comercial da época. Conforme demonstra a pesquisa de Arnaut (2022), as *late plays* fazem um aprofundamento de expedientes que já estavam presentes desde os primeiros textos do autor, mas que ganham aqui maior radicalidade. As estruturas dramáticas tornam-se mais livres, com cenas fragmentadas, atmosferas oníricas, personagens espectrais e ações que oscilam entre o real e o simbólico. Essa liberdade formal não é gratuita: ela serve a um projeto de crítica social e existencial no qual a falência das promessas do mundo burguês é exposta com contundência e lirismo.

Nesse percurso, o que se evidencia é a radicalização de uma escrita que tensiona os próprios limites da forma teatral. Mais do que simplesmente experimentar estruturas novas, Williams parece interessado em desnudar os mecanismos da cena e expor, por meio deles, a fragilidade de um tempo histórico em decomposição. As peças finais não buscam reconciliações nem respostas fáceis: elas se movem entre escombros simbólicos, afetivos e sociais, sustentando-se em imagens de ruína, vozes dissonantes e ritmos quebrados. É nesse terreno instável que o autor recompõe, com liberdade e risco, os temas que sempre atravessaram sua obra, mas agora por meio de estratégias que exigem do público uma escuta mais atenta e menos condicionada à lógica do drama convencional.

Essas peças revelam, sobretudo, um autor insistente nas matérias que abarcam uma visão crítica da sociedade estadunidense, como fazia desde suas primeiras obras da década de 1930, com ousadas paródicas e irônicas pouco compreendidas ao longo de sua carreira. “[...] em peças como *Um bonde chamado Desejo* ou *The Glass Menagerie* (*O zoológico de vidro*, 1943) [que] funcionam mais como uma expressão metalinguística que ri tristemente da inevitável crueldade, repletas de ironia e utilizando a paródia como pano de fundo” (Saddik, 2015, p. 44, tradução nossa).⁵

5. No original: “[...] in plays such as *A Streetcar Named Desire* or *The Glass Menagerie*, functioning more as metalinguistic expression that laughs sadly at the inevitability of cruelty, rife with irony and using parody as its backdrop.”

As *late plays*, entretanto, amargaram críticas duras e preconceituosas dos jornalistas e um desinteresse do público que o levou a encerrar, com muita mágoa, as estreias dessas suas obras no circuito comercial em 1981, após o fracasso de bilheteria da sua última peça inédita na *Broadway, Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play (Roupas para um hotel de verão – Uma peça de fantasma, 1981)*. Mesmo assim não estancou sua veia criativa, teve uma escrita incessante, com novas obras. Há em torno de 15 peças longas das décadas de 1960 e 1980 publicadas nos Estados Unidos (Arnaut, 2022, p. 470-476), nenhuma conhecida ou encenada no Brasil até 2025.⁶

Estava claro para o público e para a crítica jornalística da década de 1980 que, com essas peças, não eram mais possíveis vinculações palpáveis com o realismo poético com o qual os críticos autorizados associavam sua obra. Assim, sua *marca estilística* – segundo essa mesma crítica – estava ultrajada, bem como seu autor fadado ao insucesso.

Suas criações dos últimos anos foram incompreendidas em função de terem sido lidas apenas sob os vieses anacrônicos realista, autobiográfico e sob a égide preconceituosa de que era homossexual, drogado, alcoólatra, um velho louco e adepto da assim chamada contracultura (1968-1973) – movimento estadunidense não aceito e compreendido em sua época. A grande maioria dessas suas obras foram arquivadas e só conhecidas nos Estados Unidos após 1994, quando faleceu a responsável pelo seu espólio, a atriz Maria St. Just.

Por outro lado, ao se falar em Tennessee Williams, sua dramaturgia tem sido associada sobretudo com o lirismo, um expediente literário tradicional conectado ao sul estadunidense, com suas grandes referências: Mark Twain, William Faulkner, além das afro americanas Zora Neale Hurston e Sterling Allen Brown.

6. Há registradas encenações comerciais no Brasil das *late plays* apenas das décadas de 1960-1970: *Out Cry (Berro)*, de 1967, e de sua outra versão *The Two-Character Play (A peça de dois personagens)*, de 1973, e de *The Gnädiges Fräulein (A mulher graciosa)* de 1966 – todas elas peças em um ato. O autor do artigo já publicou, também, algumas análises de peças dessa década em sua tese de doutorado e em alguns artigos acadêmicos.

Ao se considerar essa literatura sulista, há uma leitura generalizada que tem sido difundida como uma disposição formal de significados que remetem diretamente a esta região geográfica e sua identidade cultural e histórico-política. Patricia Evans (2013) indica esses aspectos como sendo: a figuração do significado de família na cultura sulista, branca, heterossexual e cristã; o senso de comunidade, que insiste em apontar marcas distintas dessa região em relação ao resto do país, devido à colonização em sua maioria por huguenotes franceses, portanto ao domínio do protestantismo, suas imposições ultraconservadoras e às tensões raciais de classe e gênero; ao uso de dialetos locais, formas de linguagem e expressões típicas; além da ideia do papel do indivíduo na sociedade daquela região e seu próprio senso de justiça, pensando nas suas raízes aristocráticas, nos imigrantes, na escravidão, na Guerra Civil, de onde saíram derrotados, e na ascensão do proletariado perante a modernização das cidades no século XX, com a evidente mudança das matrizes estruturais do país, do agrário para o industrializado.

Ao espargir esses conteúdos em suas obras, Williams se torna um grande expoente do Teatro Moderno estadunidense. Em sua dramaturgia, mescla, por assim dizer, o lirismo típico de sua formação sulista e suas bases literárias com as contradições desta sociedade tradicional, revelando assim suas estruturas preconceituosas, classista, branca, patriarcal e homofóbica.

Entre suas *late plays*, Williams reservou especial atenção a uma peça em um ato, objeto de estudo deste artigo, que não deixa essas matérias de lado. Dedicou-a ao poeta modernista que mais admirava e dizia ter sintonia literária: Hart Crane (1899-1932). A peça é *Steps Must Be Gentle – A Dramatic Reading for Two Performers (Os passos devem ser gentis – Uma leitura dramática para dois atores, 1980)*, cujo título é uma frase retirada do poema *My Grandmother's Love Letters (As cartas de amor da minha avó, publicado em 1920)*, uma obra em que Crane trata da morte da avó materna Elizabeth, a qual considerava como uma mãe.

“Williams foi muito influenciado por Hart Crane, um dos primeiros poetas a usar a paisagem da moderna cidade industrializada como tema” (Thornton, 2006, p. 34, nota 58, tradução nossa).⁷ Com base nessa prerrogativa, a organizadora dos diários publicados de Williams, Margaret B. Thornton (2006), afirma que o dramaturgo espelhava muito dos poemas de Crane em sua obra. A comprovação mais contundente sobre isso pode ser percebida no próprio título de algumas de suas peças, tal como em *Steps* [...].

A expressão *Spiritual Gates* (*Portões espirituais*) foi um dos primeiros títulos dado ao conto *The Kingdom of Earth* (*O reino da Terra*, 1967, publicado no Brasil somente em 2006). Foi colhida do poema *Emblems of Conduct* (*Emblemas de conduta*), assim como o título *Summer and Smoke* (*O verão e a fumaça*, 1948, peça conhecida no Brasil apenas pelo título alterado para *O anjo de pedra*). A famosa *The Glass Menagerie* (*O zoológico de vidro*, 1945), conhecida no Brasil também pelo título alterado *À margem da vida*, foi nomeada a partir do poema de Crane *The Wine Menagerie* (*O zoológico do vinho*). Em 1979, Williams considerou substituir o nome de sua peça *The Red Devil Battery Sign* (*O letreiro das Baterias Diabo Vermelho*, 1974), inédita no Brasil, por *The City's Fiery Parcels All Undone* (*As partes ardentes da cidade, todas com defeito*), uma estrofe do poema *To Brooklyn Bridge* (*Para a Ponte do Brooklyn*) (Thornton, 2006, p. 34, nota 58).

Além disso, Williams usou epígrafes em algumas peças que foram retiradas da poesia de Crane. A quinta estrofe do poema *The Broken Tower* (*A torre quebrada*) é epígrafe de *Um bonde chamado Desejo*; as duas últimas frases do poema *Legend* (*Lenda*) é a de *Sweet Bird of Youth* (*Doce pássaro da juventude*, 1959); a última estrofe de *Chaplinesque* (*Chaplinesco*) é a de *The Strangest Kind of Romance* (*A mais estranha forma de amor*, 1942, publicada no Brasil somente em 2011); as três pri-

7. No original: “Williams was greatly influenced by Hart Crane (1899-1932), one of the first poets to use the landscape of the modern industrialized city as his subject.”

meiras frases da quarta estrofe de *For the Marriage of Faustus and Helen* (*Para o casamento de Faustus e Helen*) usou como epígrafe da peça *Virgo* (*Virgem*, escrita na década de 1950⁸), considerada em fragmentos, não publicada; e a última linha da nona estrofe de *To Brooklyn Bridge* (*Para a Ponte do Brooklyn*) usou em *Will Mr. Merriwether Return from Memphis?* (*O Senhor Merriwether retornará de Memphis?*, 1969, inédita no Brasil) (Thornton, 2006, p. 34).

O conto não finalizado de Williams, chamado *Driftwood* (*Madeira flutuante*), é dedicado a Hart Crane (Thornton, 2006, p. 34). O texto é uma primeira versão do conto *The Poet* (*O poeta*, escrito em 1948, publicado no Brasil em 2009), sobre um contador de histórias que encanta as crianças com suas narrativas. “*O poeta* é a própria antítese [das memórias de Tennessee] – um conto tranquilo e introspectivo que retrata o poeta como solitário e passivo, um ‘animal ruminante’” (Williams, 2004, p. 474, grifo do autor, tradução nossa).⁹

Desta forma, há uma tendência em se concluir que a poesia modernista de Crane pode ter exercido certa influência sobre Tennessee Williams: “[...] a poesia de Hart Crane, que foi, sem dúvida, a *influência* mais importante para Williams” (Dorff, 1995, p. 7, grifo nosso, tradução nossa).¹⁰

Todavia, pesquisadores como Gilbert Debusscher (1987) e Antônio Gerson Bezerra de Medeiros (2020) evitam a expressão definitiva *influência*, afirmando haver uma presença do poeta e sua obra no trabalho do dramaturgo: “A escolha do termo *presença* em vez de *influência*, adotado por Debusscher, almeja uma aproximação em que predomine uma inter-relação e não uma hierarquização entre esses escritores” (Medei-

8. O autor do artigo possui uma cópia desta peça, adquirida na Biblioteca de Nova Iorque em 2019.

9. No original: “The Poet is its antithesis – a quiet, introspective tale that depicts the poet as solitary and passive, a ‘ruminant beast’”

10. No original: “The poetry of Hart Crane, who was, arguably, Williams’ most important influence.”

ros, 2020, p. 23, grifos do autor). Desta forma, a obra de Hart Crane será considerada uma referência lírica para iluminar Tennessee Williams a criar suas próprias obras, sem que o poeta assuma um valor superior ao dramaturgo, mas tenha sua obra explicitada em uma narrativa completamente nova, porquanto deslizada da tradição realista em que sempre tinha sido enquadrado.

Neste artigo, os expedientes estéticos que detalham a peça como não realista são reconhecidos a fim de revelar uma obra antirrealista, o que confronta a ideia de que o trabalho de Williams é exclusivo e exclusivamente de realismo estadunidense. Os expedientes deste realismo são contrapostos com os expedientes lúdicos, levando à conclusão de que esta peça não pode ser lida simplesmente conforme a tradição analítica naturalista e psicologizante. Amplia-se a análise, examinando as conjunturas social, política e histórica sobre a homossexualidade e a mulher divorciada no início da década de 1980 nos Estados Unidos, em contraponto às tradições sociais.

2 Hart Crane, vida e obra

O texto utilizado nesta pesquisa faz parte da coletânea de peças em um ato publicada nos Estados Unidos sob o título *Now the Cats with Jeweled Claws and Other One-Act Plays* (WILLIAMS 2016, p. 61-70), que tem a responsabilidade editorial do Professor Thomas Keith, da Pace University, um dos maiores especialistas no autor.

Keith (2016, p. 191) informa que a peça já tivera uma edição limitada de 350 exemplares numerados, assinados pelo autor, publicada pela editora *Targ Editions*, em 1980. Esta parece ser uma prática apreciada pelo dramaturgo, já que Williams havia feito o mesmo com a publicação de *A peça de dois personagens*, em 1967. Posteriormente, *Steps*

[...] foi então publicada na coletânea *The Theatre of Tennessee Williams*, Volume VI (Williams, 1992), em 1981.

Williams, nessa peça em um ato, propõe recriar memórias do poeta modernista Hart Crane (e não suas próprias) e de sua mãe, Grace Edna Crane. A partir desta questão familiar, estabelece-se, todavia, uma abordagem do macrocosmo que descerra uma análise sociológica sobre a homossexualidade e a mulher no contexto estadunidense.

Thomas Keith (2016, p. 191) comenta que a composição da peça foi iniciada em 1947, quando Grace faleceu. Porém, o dramaturgo a guardou e veio adicionar algumas frases da matrona diretamente de suas cartas publicadas em 1972. Figura, assim, a situação desta mulher após a morte do filho, divorciada e sem apoio legal e econômico. Além disso, retrata a morte da avó de Crane e a perda de suas propriedades, o que leva a matriarca à pobreza e ao emprego de faxineira noturna.

O pai homofóbico e ausente de Hart Crane é citado diversas vezes no diálogo, portanto, delineado apenas como uma figura maquiavélica. Um magnata da indústria de doces e chocolates, era chamado pelo filho de “o fabricante de doces de Cleveland” (Williams, 2016, p. 67, tradução nossa),¹¹ o que Williams reproduz na peça. Além de abandonar a ex-esposa, Clarence A. Crane deu pouco apoio econômico ao filho e não aceitava sua condição homossexual, já assumida alguns anos antes. Aliás, a própria mãe não o aceitava e este foi um dos motivos que o afastou dos familiares.

Na rubrica inicial, Williams pede que reproduza no programa do espetáculo o texto da homenagem que fez a Crane, originalmente impresso na capa do LP que gravou pela Caedmon, em 1965, declamando alguns de seus poemas. A homenagem foi reproduzida nas notas finais sobre o texto (Williams, 2016, p. 191-194). Nela, Williams descreve o

11. No original: “chocolate-maker of Cleveland.”

suicídio do poeta e tece seus comentários sobre essa morte trágica, sua vida e obra.

Williams conheceu a poesia de Hart Crane em 1934, o que causou grande impacto naquele jovem tímido de vinte e três anos, tanto quanto sua morte. O poeta havia pulado do convés de um navio a quase 500 quilômetros de Havana, no Golfo do México. Após ser espancado por um marinheiro que não gostou de suas investidas, não conseguiu lidar com a humilhação da manifestação homofóbica. Tinha apenas trinta e um anos de idade. Um filme sobre sua vida foi roteirizado e dirigido por James Franco em 2011 com o título *The Broken Tower (A torre quebrada)* e esteve por um bom tempo disponível na plataforma Netflix, no Brasil.

Crane teve apenas três trabalhos publicados: *White Buildings* [Prédios brancos, 1926], *The Brigde (A ponte, 1930)* e *The Broken Tower (A torre quebrada, 1932)*. São obras profundamente elaboradas na chave modernista e são muito estudadas nos meios acadêmicos e literários nos Estados Unidos. Hoje, obras-primas da poesia daquele país. Porém, a associação de seu nome com as obras de Williams é praticamente impensável no Brasil.

Isso se dá pelo fato de que a obra do dramaturgo no país tem sido tradicionalmente vinculada aos contextos biográficos tidos até como incontestáveis, além do realismo poético como visto, o que reflete uma leitura que privilegia aspectos mais convencionais de sua narrativa. Tal visão tem sido atribuída à forte influência das conjunturas culturais e da reprodução analítica de sua obra, sem questionamentos prolíficos. Este enfoque segue reforçado por associações literárias limitadas, quando muito, a autores como Federico García Lorca e D. H. Lawrence, ambos amplamente traduzidos e estudados no Brasil, que compartilham com Williams elementos poéticos, de intensa subjetividade e de composição dos personagens.

Há outra questão importante a ser levada em conta. Crane, embora um poeta de significância nos Estados Unidos, é pouco conhecido e estudado no Brasil. A obra de Crane é marcada por uma complexidade lírica e uma densidade metafórica que não encontraram ampla recepção ou tradução no cenário literário brasileiro. Isso contrasta com a recepção de Williams, cuja dramaturgia, ainda que também rica em simbolismo, tem uma figuração mais acessível e de fácil identificação com o público.

A falta de familiaridade com Crane impede uma exploração mais profunda do cruzamento entre os dois autores. Enquanto a crítica literária brasileira tem se concentrado em paralelos mais evidentes e de fácil acesso, a complexidade poética de Crane e sua relação com a dramaturgia de Williams ainda aguardam uma investigação mais detalhada e acadêmica. A dissertação de Antônio Gerson Bezerra de Medeiros (2020) ainda é a única a se debruçar sobre essa questão no país. Isso sugere uma lacuna na leitura da obra de Williams. Sendo assim, a conexão entre a vasta obra do dramaturgo e a de Hart Crane ainda permanece uma possibilidade remota no contexto brasileiro.

Crane foi um dos poetas de sua geração que mais iluminou a literatura, cinema e dramaturgia, tendo sido admirado, sobretudo, por literatos e críticos (Tapper, 2006). Muito pelo caráter estilizado de sua escrita, a sua tradução torna-se difícil. Outro motivo é que tangencia o que Augusto de Campos (2011) chama de surrealismo, embora já seja traduzida para o espanhol, entre tantas outras línguas. É nesse contexto que o poeta e tradutor observa:

Na senda aberta por Rimbaud para os voos imaginativos do inconsciente e da transracionalidade, se a aventura dadá encontrou na moderna literatura norte-americana uma antecipação *sui generis* na obra de Gertrude Stein, pode-se dizer que o espaço do surrealismo – não como dogma, mas enquanto linguagem liberta de amarras lógicas – terá encontrado em Hart Crane um livre-atirador muito peculiar (Campos, 2011, p. 285).

Uma das raras traduções da obra de Crane para o português é, de fato, a de Augusto de Campos (2011) na coletânea *Poesia da recusa*. São apenas sete poemas do chamado Ciclo Caribenho, desenvolvidos quando estava na Isla de los Pinos (designada Ilha da Juventude após 1978), em Cuba, visitando a plantação de frutas da avó – o grupo de poemas preferidos do tradutor. Há, contudo, diversas traduções apócrifas na Internet.

3 O realismo estadunidense e seus ecos na obra de Tennessee Williams

A obra de Tennessee Williams não se caracteriza pela reprodução mimética da realidade tão simplesmente. Ela também traça críticas sociopolíticas contundentes, porém pouco lidas ou identificadas. O realismo está, sobretudo, nos diálogos e exatamente nos contextos sociais (Saddik, 1999). Sempre houve, inclusive na leitura contemporânea de sua obra canônica, uma confusão entre veridicidade¹² e aspectos estilísticos naturalistas e realistas agregados a digressões que esgarçam as subjetividades dos personagens e suas realidades. Parafraseando Augusto de Campos (2011, p. 285) sobre Crane, em suas *late plays* Williams usa, também, de linguagem liberta de “amarras lógicas”.

A associação equivocada com o realismo se dá, sobremaneira, devido à adoção de suas quinze adaptações filmicas hollywoodianas das décadas de 1950 e 1960, tidas como se fossem suas próprias peças. “As convenções dominantes do realismo cênico e cinematográfico reforçaram essa premissa” (McConachie, p. 172, tradução nossa).¹³ O filme faz uma leitura particularizada da peça original. Também pode ser consi-

12. “Veridicidade” faz referência ao discurso que soa verdadeiro ou se coloca como tal (mesmo que seja ficcional), diferenciando-se de “veracidade”, que remete a algo que é verdadeiro de fato, correspondendo à realidade objetiva. Na frase, importa o ato de dizer ou apresentar algo como verdadeiro dentro da construção estilística da obra — ou seja, a forma como a obra se apresenta como verdadeira, não necessariamente, o quão factual ela é.

13. No original: “The dominant conventions of stage and filmic realism reinforced this premise.”

derada pelo tradicional e assumido interesse quase que exclusivo nos míticos paralelismos de sua vida privada com a ficção.

A interpretação stanislavskiana do cinema; a exploração freudiana do desejo, da sensualidade (típica na leitura dramatúrgica estadunidense) e a exploração da sensualidade e dos corpos são aspectos que reiteram a ideia convencional de que Williams seria um realista em essência. Historicamente, a aproximação freudiana do desejo sempre foi um elemento crucial para o entendimento desse realismo de Williams (Sievers, 1955).

O realismo estadunidense, ou *American Realism*, configurou-se nas artes, música, cinema, teatro e literatura, principalmente, ao destacar as realidades sociais contemporâneas, as vidas e as atividades cotidianas de pessoas comuns com extrema fidelidade – o que veio a evidenciar uma crítica social categórica. No teatro, em especial, as encenações impunham o pacto cênico de recriar a realidade tal como ela é, supervalorizando a ilusão mimética em ações, ambientação social, personagens, figurinos, maquiagem, adereços, sonoplastia, cenários, iluminação e, principalmente, na dramaturgia. Essa poética definiu, e tem garantido ao longo do tempo, o sucesso comercial do teatro estadunidense.

O movimento começou na literatura em meados do século XIX e tornou-se uma tendência importante nas artes visuais. Com este realismo, os Estados Unidos chegavam a uma espécie de maioria artística, criando uma identidade nacional para a expressão moderna teatral.

Na sequência, o modernismo abarcava em terras estadunidenses com retratos miméticos de um *novo mundo* que surgia nas primeiras décadas do século XX. Seus seguidores estavam interessados em criar obras com formas antes não exploradas da realidade, criticando-a e refletindo a vida da cidade moderna e seus modos de vida. Sendo assim, evidenciou as transformações das matrizes econômicas, com uma população mais urbana do que rural, como até então os Estados Unidos eram esquadrihados.

No teatro, essa expressão artística se tornou a chave para o sucesso comercial, triunfos com o público e a crítica, porta aberta para o *mainstream*. Desta maneira, o alinhamento das encenações da *Broadway* com a estética realista e as adaptações fílmicas, mesmo em peças em que a dramaturgia pedia deslocamentos do mimetismo, como é o caso de Williams, Eugene O'Neill, Susan Glaspell, Elmer Rice e tantos outros expressionistas estadunidenses, acabou se tornando uma (des)configuração assertiva comercialmente e a única possível para os padrões do país. Estabeleceu, assim, grandes sucessos da historiografia do teatro estadunidense, cujos únicos precedentes seria o tradicional teatro musical, remanescente até a contemporaneidade.

Aportar com dramaturgias deslocadas do realismo estadunidense era, para os críticos teatrais e o próprio público, negar os avanços e as ampliações artísticas da poética teatral ousada para a assertiva fórmula comercial do século XX. Esta garantia, então, o investimento de grandes somas das incorporações que se preocupavam apenas com o retorno financeiro.

Os trabalhos de Williams, essencialmente expressionistas¹⁴ – em virtude disso, uma novidade então nos palcos estadunidenses entre as décadas de 1910 a 1950 – possuem, uma multiplicidade de sentidos poéticos, não apenas fechados em significados miméticos dentro daquela que foi considerada a vanguarda estadunidense, o advento do realismo. Sua escrita, em questão de forma, escala o épico-lírico, o existencialismo metafísico, o grotesco, o deslocamento lógico de tempo e espaço – tangenciado o mundo da memória, da imaginação e do sonho – e as figuras de linguagem, sobretudo irônicas, metonímicas e metafóricas. Como observa a pesquisadora Linda Dorff, suas peças tardias se inscrevem numa linhagem que desafia o realismo dominante nos palcos estadunidenses:

14. Neste artigo, o expressionismo é considerado da seguinte forma: “Como um estilo de vanguarda nas artes literárias e visuais, o expressionismo era especificamente antirrealista e antinaturalista. Como arte política, era também antimaterialista e anticientífica (anti-‘objetividade’)” (Fleche, 1997, p. 123, nota 1, grifos da autora, tradução nossa). No original: “As an avant-garde style in the literary and visual arts, expressionism was specifically antirealist and antinaturalist. As a political art it was also antimaterialist and antiscientific (anti-‘objectivity’)”.

Pode-se dizer que suas [de Tennessee] visões expressionistas correspondem à poética da descontinuidade de Hart Crane ou à estética da ‘desorganização dos sentidos’ de Arthur Rimbaud, ao situar as *late plays* fora da tradição do realismo estadunidense e mais próximas das paisagens estéreis de Samuel Beckett e das palavras alienadas e fragmentadas de Harold Pinter (Dorff, 1995, p. 55, grifo da autora, tradução nossa).¹⁵

Quanto ao conteúdo há, de fato, certas paridades com o realismo, estabelecendo-se como um observador crítico das estruturas sociais e políticas do sul dos Estados Unidos. Em especial, Williams estabiliza chaves de compreensão dessa sociedade em face de suas contradições, críticas ao *American Way of Life* (maneiras padronizadas de viver na sociedade estadunidense perante o consumismo e as ideologias imperialistas) e ao *American Dream* (o sonho americano, promessa meritocrática de sucesso e enriquecimento). A linguagem, além disso, criava diálogos que refletiam a vivência dos personagens e, conseqüentemente, levava a uma compreensão verossímil da obra.

Quando o dramaturgo passou a se alinhar com o teatro alternativo do *off* e *off-off-Broadway*¹⁶ com as *late plays*, naqueles períodos conhecidos como pré-contracultura e subsequentes, sua obra foi considerada uma afronta à tradição realista estadunidense, como visto, e, de forma preconceituosa e negligenciada, tida como uma rendição aos modismos daquele momento histórico não compreendido e não aceito (Kaplan, 2011).

15. No original: “Their expressionist visions could be said to correspond to Hart Crane’s poetics of discontinuity or Arthur Rimbaud’s aesthetic of the ‘disordering of the senses,’ locating the late plays outside the tradition of American realism and situating them closer to the barren landscapes of Samuel Beckett and the alienated, broken word-scapes of Harold Pinter.”

16. *Off-Broadway* e *Off-Off-Broadway* são termos utilizados para descrever tipos específicos de produções teatrais em Nova Iorque, que se diferenciam principalmente pelo tamanho menor dos teatros e pelo nível de comercialização, em relação à Broadway. *Off-Broadway* refere-se às produções teatrais realizadas em teatros com capacidade entre 100 e 499 lugares. Esses teatros são menores e, geralmente, localizados fora do distrito teatral principal da Broadway, mas ainda dentro da área de Manhattan. Essas produções apresentam peças novas e experimentais, mas também podem incluir remontagens e releituras de clássicos. Embora menores, esses espetáculos ainda podem atrair um público considerável e, muitas vezes, servem como um trampolim para produções que eventualmente chegam à Broadway, ou seja, no circuito comercial tradicional. *Off-Off-Broadway* refere-se a produções teatrais realizadas em teatros com capacidade para menos de 100 lugares. Esses teatros são geralmente situados fora do distrito teatral principal, muitas vezes em bairros mais afastados de Manhattan. São produções conhecidas por sua natureza altamente experimental, independente e caracterizadas por uma espécie de vanguarda teatral. Elas oferecem uma plataforma para novos artistas e dramaturgos explorarem ideias sem a pressão comercial típica das produções maiores. Esses teatros operam com orçamentos muito menores e são frequentemente dirigidos por companhias teatrais dedicadas à experimentação artística.

Em relação ao seu conjunto de peças finais, lidas com o viés do realismo, parecia, aos críticos autorizados e ao público de então, um verdadeiro desrespeito às estéticas que os Estados Unidos estavam adotando para definir o entretenimento e configurar o *negócio teatral*. São obras que se aproximam de formas dramatúrgicas então absolutamente incompreendidas na época, tais como as de Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Jean Genet, Harold Pinter, Antonin Artaud¹⁷ e, assim, desvinculavam-se dos estereótipos com os quais a leitura de suas obras era associada. Também por conta da desconstrução do drama tradicional com linguagens inovadoras e a fisicalidade.

Williams só foi aceito naquele momento por conta de suas peças canônicas, que, na verdade, jamais deixaram os palcos, mesmo porque podiam ser tranquilamente associadas, mesmo que equivocadamente, ao realismo tradicional.

4 Uma figuração lúdica de Hart Crane e a visão crítica sobre o início da década de 1980

Steps Must Be Gentle é uma obra que mergulha em uma vastidão lúdica de personagens mortos que voltam à vida no palco para evidenciar os contextos de uma sociedade capitalista preconceituosa, despreocupada com valores humanos, voltada aos valores tradicionais e conservadores. Nesse sentido, Anne Fleche, pesquisadora da Boston College, aponta:

As peças de Tennessee Williams questionam persistentemente a relação da ‘arte’ com a ‘realidade’, o problema das restrições formais no teatro e a violência e destrutividade das proibições, de estabelecer limites e definir momentos. Suas peças criam uma

17. Entre muitas peças, citam-se algumas para exemplificar a presença desses autores na obra de Williams. Beckett: *Lifeboat Drill (Equipamento de sobrevivência no mar, 1971)*; Brecht: *Small Craft Warnings (Aviso aos navegantes, 1972)*; Genet: *This is (An Entertainment) [Isto é (Um entretenimento), 1976]*; Pinter: *Now the Cats with Jeweled Claws (Agora é a vez das gatas com garras de brilhantes, 1981)*; Artaud: *Aimez-vous Ionesco? (Você gosta de Ionesco?, 1975)*. Mas também há reflexos de outros autores, tais como Yukio Mishima, Eugène Ionesco, Luigi Pirandello e Peter Handke (Dorff, 2000).

linguagem para esses conceitos representacionais: ‘real/fantástico’, ‘fugitivo’, ‘enganador’, ‘transparente’, ‘mendacidade’; e visualmente faz truques de mágica que chamam a atenção para a ilusão teatral: vira o cenário do avesso e coloca uma lanterna chinesa sobre a lâmpada (Fleche, 1997, p. 1, grifos da autora, tradução nossa).¹⁸

A rubrica inicial já anuncia o ambiente deslocado da realidade comum, preparando o espectador para um universo digressivo, fantasioso, fugitivo:

Os atores, que representam Hart Crane e sua mãe Grace, não devem estar inteiramente iluminados a não ser que a maquiagem e o figurino os deixem com uma semelhança física com quem estão representando. A iluminação deve ser fria, com projeção de sombras que se movem entre os atores, e os lugares de onde cada um fala são opostos, um ao outro, no palco. Se for possível para a produção, utiliza-se um ciclorama, sobre ele deve ser projetado um desenho abstrato de mar, céu e o conteúdo emocional do diálogo entre os dois. [...] São adicionados sons do mar, de forma gradual, com delicada música ambiente, à medida que os atores são iluminados (Williams, 2016, p. 63, tradução nossa).¹⁹

A força cênica da peça transborda quando há a justaposição da realidade com um cenário absolutamente antirrealista; a presença lírica das citações da poesia de Crane na boca do personagem Hart, contraposta com a concretude da situação político-social do homem homossexual e da mulher divorciada no início da década de 1980; os diálogos realistas com ações e ambientação expressionistas/symbolistas; as falas digressivas do personagem Hart; o embate dialógico tradicional do drama com a proposta de fisicalidade e da performatividade; e um existencialismo

18. No original: “Tennessee Williams’s plays persistently question the relation of ‘art’ to ‘reality,’ the problem of formal constraints in the theater, and the violence and destructiveness of closure, of establishing limits and defining moments. His plays create a language for these representational concepts: ‘real/fantastic,’ ‘fugitive,’ ‘deception,’ ‘transparent,’ ‘mendacity’; and visually he plays magic tricks that call attention to the theatrical illusion: he turns the set inside out and puts a Chinese lantern over the lightbulb.”

19. No original: “The performers, representing Hart Crane and his mother Grace, should not be too distinctly lighted unless makeup and costume provide them with a fairly close physical resemblance to the characters they play. The lighting should be cool with projection of shadows moving across them and the lecterns at which they speak at opposite sides of the stage. If the production allows the use of a ‘cyc,’ on it should be projected an abstract design which is evocative of sea, sky, and the emotional content of the duologue. [...] Sea sounds, with delicate mood music as the performers are lighted slowly.”

que tangencia o chamado teatro do absurdo – aportes do teatro alternativo daquele momento histórico, que desafiava a representação humana: personagens que figuram pessoas mortas.

Na fala de Hart, Williams cita o “parentesco despedaçado”, numa referência direta a um trecho do poema *The Bridge*. O personagem traz uma impressão de desorientação mimética ao público, por deslocar da realidade comum, quando sua fala se confunde com a lírica – ninguém fala declamando poesias, mas um ser morto, no fundo do mar, pode discutir com a mãe assim, nesta fantasia taciturna de Williams:

Hart: ‘O parentesco despedaçado’²⁰, Grace, é o que me fez escolher descer ao fundo do mar - à metade de um dia ao Norte de Havana... [*Sons do mar e sinos badalando.*] Escute, escute! Eu ouço os sinos! Você não os ouve? Os sinos da catedral badalando ao nascer do dia? – ‘E foi então que entrei no mundo partido / para traçar a companhia visionária do amor - sua voz um instante no vento, eu não sei para onde foi arremessada / mas não foi suficiente para segurar cada escolha desesperada...’ (Williams, 2016, p. 66, grifos do autor, tradução nossa).²¹

Mãe e filho, personagens párias da sociedade estadunidense, encontram novas funções em *Steps* [...], como se Williams desorganizasse as estruturas daquilo que poderia ser considerado *normal*, familiar, afastando os estereótipos sociais de um homem heterossexual cisgênero e uma mulher divorciada com suas realidades econômica e humana. Fica claro ao público que é a sociedade que está quebrada por não os alocar no *American Dream* ou no *American Way of Life*, uma referência à *torre quebrada* de Crane. Williams cria, assim, uma sensação de subjetividade fragmentária que molda forma e conteúdo. *Steps* [...] se estrutura em torno de figurações que objetivam a condição deste homem homossexual

20. Verso do poema *The Bridge*, de Hart Crane.

21. No original: “Hart: ‘Sundered parentage,’ Grace, is that from which I chose to descend to the sea’s floor— half a night and half a day north of Havana... (*Sea sound and ringing of bells.*) Listen, listen! I hear them. Don’t you hear them? The bells of the cathedral ringing at daybreak? — ‘And so it was I entered the broken world / to trace the visionary company of love / its voice an instant in the wind, I know not whither hurled / but not for long to hold each desperate choice [...]”

e sua mãe revoltada com seu suicídio, abandonada pelo marido, eleito pela sociedade como o único chefe e provedor da família.

Desta forma, o dramaturgo critica o preconceito estrutural na sociedade estadunidense, partindo da vida em família para falar da vida pública. Amalgama o lirismo e as figuras metafóricas da sobrevivência sombria após a morte, empregando várias linguagens cênicas – sons do mar que interferem no diálogo, projeções no ciclorama, cenários lúdicos –, para expressar um mundo interior visionário, tal como um poeta vê o mundo exterior. Apresenta, assim, uma realidade social assustadora que abarca o homossexual e a mulher divorciada naquele momento histórico.

Em *Steps* [...], mãe e filho lamentam que não tiveram uma relação saudável quando eram vivos – Williams figura a família desmantelada pela não aceitação da homossexualidade, portanto, obediente ao sistema social vigente. O dramaturgo exhibe, então, as consequências desta adesão social à tradição e às promessas do *American Dream*, o sucesso meritocrático apenas para pessoas brancas e heterossexuais.

A mãe exige do filho um comportamento social uniformizado, a constituição de família heteronormativa e uma performatividade de gênero que satisfizesse os preceitos ordinários de um homem cisgênero, logo, aceito socialmente. O filho, por sua vez, apresenta-se com um prisma progressista, um comportamento tão fluido no que tange às relações sociais, quanto à sua sexualidade e à sua performance enquanto humano/espectro. Isso demanda da não aceitação, compreensão e tolerância – uma tarefa difícil à sociedade conservadora e intransigente. Para ela, a homossexualidade do filho é algo perverso, um ultraje à família e à sociedade. É uma desumanização maior do que o fato de ele não ser mais humano, mas restos em decomposição, ossos despojados no fundo do mar:

Grace: Culpa sua, você sabe disso! Me diga algo que eu não te dei. O quarto da torre da nossa casa, um fonógrafo que tocava toda noite, enquanto seus punhos batiam seguindo a cadência dos seus versos. Afinal, no meu coração, eu não me importei com o choque que tive sobre o que você disse na Califórnia, a sua perversão, confessada, essa coisa nojenta cuspidada na minha cara!

Hart: Quantas permissões você me concedeu, meu Deus! Quanto eu tive que implorar! Eu tinha orgulho - mas eu implorava! Eu me ajoelhava para implorar o reconhecimento de um modo de vida imposto para mim como uma sentença. Eu tinha que lhe jogar a verdade, mas você abominou, odiou, essa confissão! E do fabricante de doces de Cleveland? Para driblar as dificuldades, pequenas remessas e ninharias, insuficientes, com as quais tive que sobreviver para continuar o trabalho, eu tinha que continuar. Você entende, Grace? Eu sempre implorei para receber alguma coisa, para ter algo para me *sustentar!* (Williams, 2016, p. 66-67, grifo do autor, tradução nossa).²²

Williams, então, anuncia as convenções tradicionais da instituição familiar de forma distorcida. Assim, articula várias maneiras para transportar personagens a estados visionários, incluindo doença, sexualidade, amor, memória, sonhos, loucura e uma espécie de letargia e desalento causados por tudo isso, considerando as poesias de Hart Crane e Arthur Rimbaud. Há, igualmente, o aprofundamento grotesco da figuração da morte, expedientes tão importantes para Yukio Mishima²³, cujas obras iluminaram sobremaneira Williams a partir da década de 1950 (Dorff, 1995).

Aplicado no caso de Hart e Grace, ambos estão mortos, tomados por um torpor em que o único interesse é o da mãe em tirar satisfações

22. No original: "Grace: Of you, you know it! Name me something which I didn't allow you, the tower room of the house, phonograph playing all night as your fists pounded out the cadences of your verse, and finally, in my heart, no matter what you shocked me into saying in California, your perversion, confessed, that ugliness spat in my face!

Hart: So many allowances, God! How often I've had to beg! And I had pride— but I begged! Fell to my knees to beg! Of you? Recognition of a way of life imposed on me like a prison sentence. I had to give you the truth and you abhorred it, loathed it, that confession! From the candymaker of Cleveland? Little remittances, pittances, tight-fisted little dribbling of doles on which I had to somehow subsist in order to continue my work which I had to continue. Do you understand, Grace? I always had to beg for what I received to *feed me!*"

23. A morte é um tema central na obra do escritor, ator, diretor e dramaturgo japonês Yukio Mishima (1925-1970), presente na obra de Tennessee Williams a partir de 1957. O autor japonês a utiliza como um expediente narrativo para explorar questões existenciais, a dualidade entre vida e morte e esta como um ato de honra. Em suas obras, o passamento frequentemente simboliza o conflito entre tradição e modernidade no Japão. Seus personagens estão ligados à ela, seja por meio de sua busca pelo fim da vida, por suas tentativas de compreendê-la, ou por sua conexão com personagens que a enfrentam.

com o filho suicida. Grace parece mais humana que Hart, acabou de morrer – e fica, então, claro que o tempo corrente da peça gira em torno de 1947, uma referência realista quase imperceptível. Ele apresenta uma composição grotesca, sobre-humana, todavia, em uma situação absolutamente irreal, lúdica, quase um delírio – e, talvez mesmo por isso, ambos podem dizer o que quiserem um ao outro, não há mais circunstâncias realistas que os limitem:

Hart: Só um morto fala desse jeito. Não é concebível que se fale de outra maneira. Se não é totalmente inconcebível, assim que ele morre ele só poderia falar do seu próprio modo, de outro jeito somente através das palavras que os vivos o fariam lembrar. E então para repetir: dentro dessas circunstâncias, aquela a ser menos considerada, é, certamente, a que eu não existo mais (Williams, 2016, p. 65, tradução nossa).²⁴

Suas expressões são duras, não possuem alegrias e regozijos, satisfação familiar em estarem juntos, nem mesmo declamação poética para deleite estético – Williams esfacela o *American Way of Life*. Hart tem uma postura que esvanece o interlocutor em qualquer tipo de comunicação. Grace parece, então, estar sozinha: suas questões não têm resposta; ela não entende as divagações dialógicas do filho e seu comportamento – às vezes ela simplesmente o ignora; nem mesmo parece entender/perceber que o filho agora é apenas um amontoado de ossos, sequer tem formato humano. A decomposição da linguagem do homem morto traz à tona uma abordagem grotesca, que causa estranhamento e, ao mesmo tempo, conduz aos conflitos intersubjetivos dos personagens.

O dialogismo, entretanto, é de uma verdade sobre-humana e nihilista, em que ambos perdem sua condição anímica para se tornarem apenas cobradores da sua própria realização psicossocial, como se reivindicassem uma espécie de justiça do próprio sistema. Um se desdobra no outro, despejando suas insatisfações, mágoas e tristezas, cobram a

24. No original: "Hart: A dead man speaks this way: no other way is conceivable. If it is not totally inconceivable to begin with that he could speak at all except through words remembered by the living. And so to repeat: among the existing circumstances the one to be least disregarded is surely the one that I no longer exist."

felicidade desta sociedade que não possibilitou a aceitação da família como ele era; uma sociedade justa com a mulher divorciada; postulam igualdade, liberdade de expressão e aceitação. Não há culpa, apenas o diálogo ríspido que remete às exigências mútuas, sem que, contudo, um ouça ou compreenda o outro.

As falas, portanto, expõem as contrariedades e ambiguidades desta sociedade hedonista e que não permite ao homossexual e à mulher divorciada a completude humana – elevando o teor político da obra. Ambos não servem aos padrões da sociedade capitalista, aos modelos morais da família branca, ocidental, protestante e heteronormativa. É como se essa própria sociedade desfigurasse essa humanidade ao ser responsável pela morte social de ambos os personagens.

Steps [...] apresenta uma (des)figuração do personagem LGBTQIAPN+, diferente e contrastante de um pequeno grupo de outras peças longas, algumas até muito prestigiadas e famosas, em que os homossexuais também estavam mortos, porém, eram ausentes do palco. Por desconhecimento da obra completa publicada de Williams, esta tem sido a leitura predominante sobre a presença destes personagens em sua dramaturgia, em especial no Brasil. Linda Dorff propõe uma leitura que articula tais transformações a uma virada desconstrutiva no uso da linguagem dramática:

Esse processo remodela as etapas finais de [a carreira de] Williams de acordo com uma nova lógica de desconstrução da desfiguração, que altera as estratégias textuais e de interpretação baseadas na metáfora e na metonímia, revertendo o modo retórico de prosopopeia, ou ‘criação de rostos,’ e substituindo-o pelo que Paul de Man²⁵ descreveu como um ‘desenfrentamento,’ ou seja, uma lógica desconstrutiva da ilogicidade – a da desfiguração (Dorff, 1995, p. 49, grifos da autora, tradução nossa).²⁶

25. MAN, Paul de. Shelley Disfigured. *The Rethoric of Romanticism*. New York: Columbia, 1984. (cf. referência da autora)

26. No original: “Williams’ later stages according to a new, deconstructive logic of disfiguration that alters textual and performative strategies based upon metaphor and metonymy, reversing the rhetorical mode of prosopopeia, or ‘face-making,’ and displacing it with what Paul de Man described as a ‘de-facement,’ or a deconstructive logic of illogic — that of disfiguration.”

Alan, em *Um bonde chamado Desejo*; Skipper, Jack Straw e Peter Ochello, em *Gata em telhado de zinco quente*; Sebastian Venable, em *Suddenly Last Summer* (*De repente, no último verão*, 1958)] – como analisa Adriana Falqueto Lemos e Johnny César dos Santos (2023); o Irmão de Leona, em *Small Craft Warnings* (*Aviso aos navegantes*, 1972); e Chips, em *A House Not Meant to Stand* (*Uma casa que não se sustenta*, 1982) são todos personagens mortos que impulsionam o desenvolvimento da peça, não obstante estejam ausentes do palco. A subjetividade homossexual destes personagens é conhecida apenas pela descrição de outros heterossexuais. Tudo parece ser velado, proibido, inatingível, inominável. Não há ações para eles, contudo o protagonismo acontece: o enredo gira em torno da sua ausência física e da sua presença na memória e/ou na consequência de seus atos.

Talvez, com esses personagens, Williams tangencia a mesma ideia de Mishima ao ver na morte um momento de suprema beleza, um clímax que confere sentido à vida, libertação das amarras sociais, um protesto sobre os valores tradicionais, meditações sobre a natureza da existência, a identidade e os valores culturais.

Com a sobrevivência da alma após a morte, Williams criou uma situação reversa em *Steps* [...], extrapolando os limites das convenções miméticas e não trazendo um personagem apenas na memória, como nas obras acima citadas. Mãe e filho mortos podem dialogar um de frente para o outro, embora com a comunicação disruptiva; apresentarem-se, descreverem-se, atacarem-se. “Grace: – Eu fico pensando se aquela sua confissão na Califórnia, aquela obscena confissão sobre sua natureza sexual, não teria um pouco a ver com a graça presente em seu coração, Hart” (Williams, 2016, p. 70, tradução nossa).²⁷ Nada mais fica escondido. Nenhuma lacuna é deixada.

27. No original: “Grace: - I wonder if what you confessed in California, that obscene confession of your sexual nature hasn’t a little to do with so much of such well-demonstrated grace of the heart in you, Hart”

O homem homossexual, a mulher divorciada e suas problemáticas social e política desenvolvem-se na relação dramática entre os dois personagens e está aí um diferencial da escrita dramatúrgica mais conhecida de Williams: Hart se assume perante a plateia. Está presente, embora seja um amontoado de ossos, e a mãe o reprime com forças conservadoras que figuram toda a estrutura social do sul dos Estados Unidos e sua teocracia violenta e preconceituosa. A crueldade extrapola a relação mãe e filho – há um pareamento com o comportamento generalizado na sociedade sulista. A situação sai, portanto, do micro e se expande no macrocosmo da realidade social da homossexualidade:

Hart: Eu me assumi. Dei uma volta no *deck* do navio *Orizaba*²⁸ de madrugada, quando estávamos a uma noite e meia do norte de Havana. Nessa noite de tumulto, tive meu rosto desfigurado pelos bêbados que estavam nos aposentos do navio. No *deck*, me assumi de pijama e casaco, caminhei diretamente para a popa do navio, dobrando o casaco enquanto caminhava, e então, e então - me joguei. - Agora eu contei para você o que finjo que sei, por razões desconhecidas. Sua vez. Você finge que não sabe? (Williams, 2016, p. 65, grifo do autor, tradução nossa).²⁹

Os embates dialógicos revelam a dialética da existência e do estar morto em uma sociedade que não garantia os direitos da mulher divorciada e do homem homossexual. Há, então, um questionamento sobre o que realmente é justificado ou relevante na morte e na vida social da família, da mulher e do homem estadunidenses naquele início dos anos 1980.

Grace questiona o filho que não cumpre os preceitos tradicionais de monogamia ou heteronormatividade, as duas coisas se confundem neste momento para ela. O amor livre, fruto dos aportes da contracultura,

28. Nome do navio de onde Hart Crane, em 27 de abril de 1932, jogou-se ao mar.

29. No original: "Hart: Came out on the deck of the steamship *Orizaba* at high noon, a night and half a day north of Havana, my face disfigured by a night of drunken riot in the crew's quarters. Came out on the deck in pyjamas and a coat and walked directly to the stern of the ship, folded the coat neatly over the rail, and then, and then – leapt over. – Now I've told you what, for reasons unknown, I have to pretend to know. Now you. Do you pretend not to know?"

alguns anos antes da escrita final da peça, era um assunto que incomodava aquele momento histórico, de ascensão da política conservadora, que chegaria ao clímax com o governo Ronald Reagan, dois anos depois, impondo a abstinência sexual como forma de criar uma sociedade pura e cristã (Greslé-Favier, 2009). É nesse ponto que a análise da pesquisadora Larissa Costa Duarte se mostra fundamental para desmontar a imagem simplista de uma política apenas puritana e revelar as ambiguidades estratégicas do governo Reagan:

Deste modo, pensar o governo reaganiano de uma perspectiva de uma administração moral é muito tentador – até hoje o falecido presidente é acusado de ter sido deliberadamente negligente e ineficaz em relação ao combate à epidemia do vírus HIV à época de seu descobrimento [...]. Os fatos, no entanto, apontam para a necessidade de leituras mais complexas: o presidente que perseguiu a pornografia, que se absteve de tratar publicamente a epidemia da AIDS por seis anos desde seu descobrimento, que fechou saunas gays, e que implantou uma política de educação sexual baseada no incentivo à abstinência, é o mesmo que se opôs a uma proposta que tornava legal a demissão de homossexuais tendo como fundamento sua orientação (Duarte, 2017, p. 3).

Estabelecendo conchavos importantes com instituições religiosas, os embates da Guerra Fria requeriam uma política incisiva para atingir a população a fim de que acreditasse nas mais ferrenhas contradições humanas. A extrema-direita de Reagan, portanto, renegou o surgimento da AIDS, minimizou seus efeitos, não fomentou pesquisas científicas e não informou à população, especialmente os gays e usuários de drogas, comunidades mais atingidas, até então; violou e anulou direitos civis a estas comunidades; e incentivou a população a se voltar contra aqueles que foram intitulados como responsáveis por uma “praga” moderna – uma espécie de punição pelo “sexo desregrado homossexual”. Utilizou a doença para estigmatizar a comunidade LGBTQIAPN+, incitando a ojeriza, o medo, o preconceito, a homofobia e o moralismo, o que separava famílias e destruía a vida dos infectados. Milhares foram expulsos de casa

e morreram sozinhos, até enterrados como indigentes ou acolhidos em casas de caridade³⁰.

Em *Steps* [...], a figuração da homossexualidade em embate com a família, não deixa de ser um expediente que tangencia a paródia para aqueles dias obscuros e sem saída para a comunidade gay estadunidense. Williams estava conectado com essa questão naquele momento, e sabia que a sua peça daria conta de chocar os conservadores em grande ascensão, assim como de tocar na ferida – sem luvas – que o governo queria esconder, a AIDS:

Grace: Sim, eu sei a resposta: o, o - sexo com marinheiros que você pegava no Brooklyn, nos bares da doca, as pequenas fatias de pão que simbolizavam o corpo de Cristo na Eucaristia, e o sêmen desses homens como o sangue de Cristo! - Ah, mas tudo isso –

Hart: Não significa nada, agora.

Grace: Já significou *alguma* coisa? (Williams, 2016, p. 67, grifo do autor, tradução nossa).³¹

A mulher divorciada, abandonada, com direitos civis negados pelo marido, evidencia os complexos parâmetros político-sociais característicos da mulher estadunidense naquele início da década que seria uma das mais conservadoras, sob o domínio da política armamentista e apocalíptica de Ronald Reagan durante a Guerra Fria – pregava-se o fim do mundo e a necessidade de seguir os preceitos religiosos cristãos para se salvar. Sua figuração é uma verdadeira denúncia social sobre a situação legal desta mulher naquele momento histórico.

Williams, possivelmente, faz uso do personagem para expor as leis anacrônicas em uma sociedade em que as mulheres reivindicavam nas ruas desde a Segunda Onda do Feminismo da década de 1960, liber-

30. Questões inteligentemente abordadas na peça *The Heritage* (*A herança*, 2018), de Matthew López, considerada uma das peças *queer* mais importantes escritas no século XIX até o momento (Hann, 2020).

31. No original: “Grace: Yes, knowing the answer: the, the— sex of sailors picked up in Brooklyn, dockside bars, as if they were the thin bits of bread that symbolized Christ’s flesh at Holy Communion, and their seed as if it were — His blood! Oh, but all that—

Hart: Means nothing, now.

Grace: Did it ever mean *something*?”

dade e igualdade de direitos. Embora tantas conquistas deste movimento, Williams expunha as contradições da sociedade patriarcal de Reagan, que emergiu com medidas legislativas e políticas públicas para representá-lo (Duarte, 2017).

Na troca de mensagens entre mãe e filho abaixo, em linguagem fragmentada e formal, reconhece-se os efeitos afetivos do distanciamento e da omissão familiar, revelando como vínculos fundamentais se tornam burocráticos, protocolados e esvaziados de resposta humana. Williams expõe as lacunas do cuidado e os desencontros dessa mulher que se via sem apoio e sem direcionamentos:

Grace: [...] Uma mensagem para você, frase: VENHA RÁPIDO ESTOU DESESPERADAMENTE DOENTE EM CASA SOZINHA VOCÊ PODE AJUDAR. Fecho a frase. Você veio até mim? Você me ajudou? [*Aumenta o som do mar.*]

Hart: – Eu – perguntei aos – amigos de Cleveland – se os pedidos eram – se as circunstâncias eram – autênticas –

Grace: Antes disso, eu telegrafei para você da Califórnia, Frase: MAMÃE FALECEU ESTA NOITE AVISO FUNERAL AQUI. Fecho a frase. Se você respondeu, a carta não chegou!

Hart: Eu apelei ao papai para lhe dar uma assistência, fornecer provisões para você – bem-estar, Grace. (Williams, 2016, p. 69-70, grifos do autor, tradução nossa).³²

Grace revela os problemas econômicos, as dores humanas da mulher divorciada abandonada, um ser em uma sociedade muito parecida com seu estado atual, uma morta, ignorada.³³ Reclama da vida que levava, cita lugares, situações, pessoas, momentos específicos, mas parece

32. No original: “Grace: A wire to you, I quote: COME AT ONCE DESPERATELY ILL AT HOME ALONE YOU CAN HELP. Close quote. Did you? Did you come to me, *did you help?* (*Rise of sea sound.*)

Hart: — I— enquired of— friends in Cleveland— if the appeal was— if the circumstances were— authentic— Grace: Before that I wired you from California, Quote: MOTHER PASSED AWAY TONIGHT FUNERAL HERE ADVISE. Close quote. If you replied, the letter does not survive!

Hart: I appealed to father to give you assistance, to make some provision for your — welfare, Grace.”

33. Embora as leis previssem a possibilidade de pensão alimentícia nos Estados Unidos no início da década de 1980, muitas mulheres se viam sem suporte financeiro adequado após o divórcio. Os tribunais nem sempre garantiam pensões alimentícias suficientes para mulheres que haviam dedicado anos ao cuidado do lar e dos filhos, ficando fora do mercado de trabalho. A divisão de bens nem sempre era justa ou favorável às mulheres. Em muitos casos, a falta de contribuição financeira direta por parte das mulheres no casamento (por cuidarem da casa e dos filhos) era mal interpretada como falta de contribuição total, resultando em distribuições injustas. Muitas mulheres eram financeiramente dependentes de seus maridos, como era o caso de Grace, e a separação deixava-as sem meios imediatos de sustento. A falta de experiência no mercado de trabalho ou formação, oportunidade e habilidades para o mercado de trabalho significativas agravava essa situação (Jacob, 1988; Weitzman, 1985).

que nada do mundo dos vivos faz mais sentido. Sua concretude reflete apenas seu apego social, suas preocupações materiais, talvez por uma questão de classe. Mais que isso, ela não se conforma em ter pedido o *status* e as facilidades da vida materialmente confortável que tinha – assim como o próprio Hart. Williams aproveitou, portanto, para se manifestar em relação à elite. Tal como uma denúncia, faz um desenho expressionista das classes mais altas que muito tardiamente procuram se retratar em relação aos seus erros:

Grace: A propriedade na Ilha dos Pinheiros teria sido perdida para Cuba, e sobre a casa de Euclid, em Cleveland, mamãe Elizabeth e eu fomos forçadas a vendê-la para partirmos para a Flórida, Hart.

Hart: Fiquei sem nada. Um poeta deve ter o seu lugar. Quando eu implorei ao fabricante de doces para me emprestar uma quantia para compra de uma pequena casa, ele me respondeu que o seu negócio com chocolates estava em declínio desde 1922, e que o seu novo empreendimento, o hotel *Cozy Country Inn*, com as construções *Canary Cottage*, nas cataratas Chagrin, só teria possíveis lucros num futuro ainda duvidoso. Sua mesquinhez comigo, como muitas outras coisas que importavam quando eu existia, é irrelevante agora - não foi acatada pelo juiz no grande e imenso tribunal vazio, há tanto tempo atrás.

Grace: O negócio com chocolates em Cleveland e o hotel *Cozy Country Inn*, nas cataratas Chagrin, são memoriais adequados para um homem que escreveu cartas alegremente vazias, recusando apelos de seu filho, que estava se tornando um mito nos Estados Unidos, muito além dos dedos manchados de chocolate da sua - pequena mente permissiva. (*Sons do mar: a voz dela vem desses sons, gritando.*) Meus lindos diamantes por uma canção! Você sabe no que finalmente acabei trabalhando?

Hart: A casa de Cleveland e a propriedade da Ilha dos Pinheiros. Mas são essas as coisas que nós temos a dizer um ao outro nessa profundidade do oceano e nessa distância, uma distância impossível. - Você tinha começado a me dizer onde você está trabalhando, no que você está trabalhando agora? (Williams, 2016, p. 68-69, tradução nossa).³⁴

34. No original: "Grace: The place on the Isle of Pines would have been lost to Cuba, and as for the Cleveland place on Euclid, Mother Elizabeth and I were forced to sell it to go to Florida, Hart.

Hart: I was left no place. A poet must have a place. When I begged the candyman in Cleveland to give me a loan to buy a small house, he wrote me back that his chocolate business had steadily declined since 1922 and that his new enterprise, that *Cozy Country Inn*, Canary Cottage in Chagrin Falls, had only possible profits in a dubious future. Still— his stinginess with me, like so much else that mattered when I existed, is irrelevant to me now — is dismissed by the judge in the big, the immense empty courtrooms of such a long time away. Grace: Chocolate business in Cleveland and *Cozy Country Inn*, Chagrin Falls: suitable monuments to a man who wrote such cheerfully vacuous letters, refusing appeals from his son, who was constructing a myth of America, far beyond the reach of the chocolate stained fingers of his — complacent small mind. [*Sea sounds: her voice comes out of them, crying out.*] I sold my beautiful diamonds for a song! Do you know what I was finally employed at?

Hart: And the house in Cleveland and the place on the Isle of Pines. But are these the things we have to say to each other across the depth and distance, an impossible distance. — Didn't you start to tell me what you're now employed at, what you're working at now?"

Hart é uma espécie de asa oferecida para Grace neste encontro improvável. Ela, no entanto, não aceita abrir sua *mente*. Firme, arraigada no realismo, a atriz que a interpretaria poderia se aventurar por um tipo de atuação mais naturalista – Williams parece escrever o personagem com esse viés a fim de ressaltar as idiossincrasias entre ambos, permitindo que cada um se verticalizasse em eixos interpretativos distintos. Talvez pelo fato de Grace ter acabado de morrer, ainda traria as verossimilhanças com os vivos. É perceptível a evidência de uma crítica ao próprio realismo estadunidense e aos jornalistas que cobravam de Williams peças novas assemelhadas a *Um bonde chamado Desejo* e *Gata em telhado de zinco quente*.

A passagem abaixo citada evidencia a fricção entre dois modos de percepção: enquanto Hart parece operar por imagens metafóricas e rupturas simbólicas, Grace ancora-se em uma lógica de permanência, identidade e verdade emocional. O embate entre essas vozes figura a crítica de Williams às expectativas do realismo teatral estadunidense, como se a cena fosse em si a colisão entre dois paradigmas de representação:

Grace: Pare com isso, pare! Eu estou no seu sangue e você está no meu -

Hart: Não há nenhum sangue em ossos jogados no fundo do mar, como os dados de um jogador, e você sabe disso.

Grace: Eu estou falando sobre o que existiu de verdade, e tendo uma vez existido permanece - para provar o que não pode ser negado, que deve ser admitido, a não ser que você se veja, Hart, como apenas um produto da fábrica de chocolates Crane, de Cleveland, Ohio. Uma caixa desses chocolates então, é a única coisa que você afirma que é? (Williams, 2016, p. 66, tradução nossa).³⁵

Crane tem uma fluência líquida; já que está morto há tantos anos, talvez tenha perdido a memória sobre como ser humano. Exige uma in-

35. No original: “Grace: Stop that, stop it! I exist in your blood as you exist in mine—

Hart: There is no blood in bones that were cast and scattered as gambler’s dice on the sea’s floor and you know it.

Grace: I speak of what did exist, and having existed once, remains— to claim what can’t be denied, which must be admitted unless you regard yourself, Hart, as being completely and exclusively a product of the Crane chocolate-maker of Cleveland, Ohio. A box of his chocolates, now, is that what you claim to be only?”

terpretação que deve fazer o público se esquecer das formas tradicionais de como se representa um homem vivo, com corpo de carne e osso, porém sem perder a humanidade. Um homem, um homossexual transmutado. Esta desumanização, estetizada, talvez em traços que tangenciem o pós-dramático, ao se considerar o teatro contemporâneo, figura uma dicotomia entre duas gerações que lidam com as questões da homossexualidade, da mulher e da sociedade de maneiras diferentes. Isto se dá pelo fato de que *Steps Must Be Gentle* tem a estrutura de uma peça em um ato, o que a destaca pela concisão do enredo e caracterizações simbólicas.

Esses elementos que se aproximam do pós-dramático nessa peça buscam, também, expandir os limites da forma teatral ao explorar profundamente questões existenciais e simbólicas de maneira experimental e estilisticamente deslocadas do drama tradicional. A peça convida o público a refletir sobre a natureza da comunicação, a identidade humana e os significados ocultos por trás das aparências físicas e das palavras poéticas. O diálogo é improvável e pouco importante no contexto simbólico da peça, a fisicalização é bem mais contundente.

A poética que ressalta a figuração da peça é a existência pós-morte dos seres, sua conexão continuada e a dificuldade de se fazer entender, quer seja pela mãe preconceituosa em relação à homossexualidade quer seja pela natureza humana perdida. Uma metáfora que permite que forma e conteúdo se tangenciem e que se evidencie a desconstrução do drama tradicional.

5 Últimas considerações

A análise de *Steps Must Be Gentle* só foi possível em função do questionamento sobre a própria dramaturgia realista e suas paridades e dessemelhanças com a realidade. Uma precisão que deve contestar e contrapor a verdade conhecida sobre Hart Crane, o lúdico mutável e o

sólido inalterável. Com isso, é possível identificar uma narrativa antirrealista, evidenciando uma vida após a morte improvável, de corpos degradados, física, psicológica e socialmente, no fundo do mar, o que possibilita a reflexão político-social sobre o homem homossexual e a mulher divorciada. A realidade material dos personagens é concreta, porém, irreal.

O embate entre mãe e filho, Grace e Hart, no entanto, expõe uma premente crítica social ao revelar um Tennessee Williams muito distante da leitura canônica de realismo psicológico e autobiográfico. O dramaturgo apresenta um diálogo entre mãe e filho que extrapola as relações familiares na era Reagan, o microcosmo em que as subjetividades se interpõem – a cobrança da mãe autoritária sobre o filho homossexual e suicida. Williams faz desta catástrofe familiar não um ancoradouro de repudiações mútuas ou uma construção psicológica profunda da condição humana simplesmente. Há uma declarada anunciação de que são pessoas que pertencem a uma sociedade, e esta define suas condições de vida, seus direitos, seus modos de vida, a cultura, sobretudo sua tragédia (Williams, 2002).

Steps [...] não apresenta conclusões, clímax ou transformações de personagens, devido à concisão do formato da peça em um ato. Williams se aprofunda numa relação desbastada pelas contradições da sociedade de Reagan, da tragédia causada pelo materialismo, a teocracia e o capitalismo – forma e conteúdo completando-se mutuamente. O *American Way of Life* não foi possível à mulher divorciada e ao homem homossexual assumido nesta sociedade; o *American Dream* não se concretizou para os personagens. O imperialismo estadunidense parece, então, ser um engodo para esses personagens que não conseguem sobreviver, seguramente, tais como as promessas da ideologia do país.

A obra funciona, majoritariamente, como uma crítica ao final do governo de Jimmy Carter (1977-1981) e início da era Reagan (1982-

1989), expondo personagens que estão à margem da campanha conservadora daquele momento histórico, abrangendo feminismo, homossexualidade e direitos humanos. Williams permite uma poesia que expõe a situação da mulher divorciada e do homem homossexual perante um Estado que negava licenças e condições democratas para a condição humana igualitária na sociedade imperialista e capitalista.

A peça aqui cotejada, de certo modo, serve para Williams realizar suas reivindicações políticas e práticas, tanto quanto em relação a leis quanto de representações de gênero por meio de uma paródia sobre seu tempo com dois personagens mortos e que, no entanto, podem dizer tudo. Naquele momento, com poucas vozes ouvidas ecoando direitos às minorias, como medidas legislativas e políticas públicas, Williams parece ser não apenas um inovador com sua dramaturgia, mas um observador crítico de sua sociedade.

Hoje, sua obra precisa ser (re)lida, (re)pensada sob óticas contemporâneas, reconhecendo um Williams em sua época já disposto com as questões que inferem as pautas atuais em relação à mulher e aos indivíduos LGBTQIAPN+. Em especial, sua obra da década de 1980.

Quanto à análise da presença de Hart Crane na obra de Williams, precisa se estender não apenas como um estabelecimento de formas dramáticas líricas e referências poéticas que revelam sua proficiência literária e intelectualidade. Crane, nesta peça, pode revelar um Tennessee Williams que vai além do lirismo, expondo as contradições sociais, políticas e históricas de uma sociedade capitalista que não provê suas promessas do *American Way of Life* e do *American Dream* aos seus integrantes. Ao contrário, promove uma tragédia moderna, a qual é a causadora do sofrimento, tal como afirma Raymond Williams (2002).

Considerando a linguagem desobrigada de vínculos congruentes e a elegia à morte da poesia de Hart Crane – personagens mortos discutindo suas vidas quando vivos – Williams reconfigura metáforas na

dramaturgia para envolver o poeta, seu personagem, em uma aura fluida de descrições líricas.

Steps Must Be Gentle permite compreender, assim, um Tennessee Williams que vai além do realismo estadunidense por compor uma realidade que assente uma racionalidade consolidada com o lúdico, o triunfo da linguagem surrealista não dogmática, como afirma Augusto de Campos (2011). Ambos, Crane e Williams, fazem emergir em suas obras radiografias da circunstância humana. E, no teatro, o dramaturgo expande essa figuração na sociedade, delineada como a pulsão essencial para a morte e a consequente tragédia de indivíduos páreas.

Referências

ARNAUT, Luis Marcio. **Nem loucas, nem reprimidas** – O confronto contracultural da mulher com o *mainstream* nas *late plays* de Tennessee Williams. São Paulo: Alameda, 2022.

ARNAUT, Luis Marcio. **Tennessee Williams** – O mestre do teatro moderno nos EUA. São Paulo: Giostri, 2023.

BAIYUN, Liu. **A Study of Tennessee Williams's Post-Iguana Plays** – with *The Gnädiges Fräulen* as a Case Study. Dissertação (Mestrado em Artes da Shanghai International Studies University). International Studies University, Shanghai, 2007. Disponível em: <http://www.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CMFD&dbname=CMFD2009&filename=2009025741.nh&uniplatform=OVERSEA&v=G0NTiOONTUjEWk-ZwdCr0JYhtTHQG2NQLIUsPekIA4JVbbH48KAD06ejbi2JLw>. Acesso em: 10 jul. 2024.

CAMPOS, Augusto de (org. e trad.). **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 283-313.

CARVALHO, Sérgio de. Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre o teatro épico e pós-dramático (palestra 2010). **Escritos de trabalhos de Sérgio de Carvalho**. 2020. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/10/aspectos-da-forma-dramatica-e-breve-comentario-sobre-teatro-epico-e-pos-dramatico-palestra-2010/>. Acesso em: 13 out. 2022.

DEBUSSCHER, Gerald. Minting Their Separate Wills: Tennessee Williams and Hart Crane. In: **Modern Critical Views** – Tennessee Williams. New York: Chelsea House, 1987. p. 113-130. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/498239/pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

DORFF, Linda. “All very [not!] Pirandello”: Radical Theatrics in the Evolution of *Vieux Carré*. **Tennessee Williams Annual Review**. No. 3, 2000. Disponível em: <<https://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=27>>. Acesso em: 14 dez. 2022.

DORFF, Linda. **Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983**. Tese (Doctor of Philosophy). New York: University of New York, 1995.

DUARTE, Larissa Costa. **O Pornogate de Ronald Reagan: pornografia, minorias e políticas sexuais**. 2017. Disponível em: <http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373131506_ARQUIVO_COSTA,Larissa.OpornogatedeRR.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2022.

EVANS, Patricia. Southern Literature: Women Writers. **Archive.today**, 20 aug. 2013. Disponível em: <<https://archive.ph/20000303215827/http://falcon.jmu.edu/~ramseyil/southwomen.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2022.

FLECHE, Anne. **Mimetic Disillusion** – Eugene O’Neill, Tennessee Williams, and U.S. Dramatic Realism. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1997.

GRESLÉ-FAVIER, Claire. **Raising Sexually Pure Kids: Sexual Abstinence, Conservative Christians and American Politics**. New York: Rodopi, 2009.

GRIFFIN, A. **Understanding Tennessee Williams**. Columbia: University of South Carolina Press, 1998.

HANN, Louisa. ‘If We Can’t Have a Conversation with Our Past, Then What Will Be Our Future?’: HIV/AIDS, Queer Generationalism, and Utopian Performatives in Matthew Lopez’s *The Inheritance*. **English: Journal of the English Association**, v. 69, n. 265, p. 100–121, Summer 2020. DOI:10.1093/english/efaa014. Disponível em: <https://academic.oup.com/english/article/69/265/100/5869057>. Acesso: 11 jul. 2025.

HERBU, Warren. **The Destruction of the Outsider in the Plays of Tennessee Williams**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arte). Faculty of Community Services, Education and Social Sciences Edith Cowan University, Perth, Austrália. 2000. 64 p. Disponível em: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/849. Acesso em: 10 jul. 2024.

JACOB, Herbert. **Silent Revolution: The Transformation of Divorce Law in the United States**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

KEITH, Thomas. Notes on the Text. In: WILLIAMS, Tennessee. **Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-Act Plays**. Thomas Keith (ed.). New York: New Directions, 2016. p. 189-197.

LAHR, John. **Tennessee Williams: The Mad Pilgrimage of the Fresh**. New York: W. W. Norton & Company, 2015.

LEMONS, Adriana Falqueto; SANTOS, Johnny César dos. Ausência presente: a homossexualidade em três peças de Tennessee Williams. **Dramaturgia em foco**, Petrolina, vol. 7, n. 2, 2023, pp. 172-189. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2542/1551>. Acesso: 10 jan. 2023.

MARUÉJOULS-KOCH, Sophie. The Haunted Stage of *Summer and Smoke*: Tennessee Williams 's Forgotten Silent Film Sequences. In: **Modern Drama**, No. 1, Vol. 57, Spring 2014. p. 19-40. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/541009>. Acesso: 10 jul. 2024.

MATHUR, Charu. **Women in the Plays of Eugene O'Neill and Tennessee Williams**. Jaipur: Rawat Publications, 2002.

MCCONACHIE, Bruce. All in the Timing: The Meanings of *Streetcar* in 1947 and 1951. In: MURPHY, Brenda. **The Theatre of Tennessee Williams**. New York: Bloomsbury, 2014. pp. 167-187. E-book.

MEDEIROS, Antônio Gerson Bezerra de. **Tennessee Williams: a potência dramática da imaginação poética**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2020.

PALMER, Robert Barton; BRAY, William Robert. **Hollywood's Tennessee - The Williams Films and Postwar America**. Austin: University of Texas Press, 2009. *E-book*.

PROVINCETOWN TENNESSEE WILLIAMS THEATER FESTIVAL. Archives. Disponível em: <https://www.twptown.org/archives>. Acesso em: 10 jul. 2024.

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

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

SIEVERS, Wieder David. **Freud on Broadway - A History of Psychoanalysis and the American Drama**. New York: American-Book-Stratford Press, 1955

TAPPER, Gordon A. **The Machine that Sings** – Modernism, Hart Crane, and the Culture of the Body. New York: Routledge, 2006.

THORNTON, Margaret B. **Tennessee Williams Notebooks**. London: Yale University Press, 2006.

WEITZMAN, Lenore J. **The Divorce Revolution: The Unexpected Social and Economic Consequences for Women and Children in America**. Florence: Free Press, 1985.

WILLIAMS, Tennessee. **Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-Act Plays**. Thomas Keith (ed.). New York: New Directions, 2016.

WILLIAMS, Tennessee. **The Selected Letters of Tennessee Williams, Volume II: 1945-1957**. Albert J. Devlin; Nancy M. Tischler (Ed.). New York: New Directions, 2004.

WILLIAMS, Tennessee. **The Theatre of Tennessee Williams** – Vol. VI. New York: New Directions, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. Betina Bischof (Trad.). São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Submetido em: 10/01/2024

Aceito em: 03/05/2025