



A figuração ambígua e indefinida da identidade sexual na obra de Tennessee Williams

The Ambiguous and Undefined Figuration of Sexual Identity in Tennessee Williams' Work

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

sp.vi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>

Resumo: Este trabalho analisa nove peças de toda a carreira de Tennessee Williams nas quais a figuração da identidade sexual dos personagens não é precisa. São apontados comportamentos, posturas, gestos e falas que denotam descompasso com as convenções de masculinidade e feminilidade cerceadas pela cultura e tradição. Identifica-se que esta caracterização é determinada por uma descrição lírica profunda que remete ao expressionismo. Os personagens, portanto, são investigados não de forma pragmática, mas tal como esta poética os desenvolvem: cada um com uma tecitura ambígua que desloca o caráter heteronormativo com metáforas, isolando-o do grupo tradicional, de modo que se cria um mundo particular e oprimido pelo exterior. Como conclusão, a ambiguidade apresenta uma discussão crítica sociopolítica sobre os aspectos de gênero e revela um dramaturgo sob aspectos poucos analisados no Brasil.

Palavras-chave: dramaturgia estadunidense; teatro estadunidense; Tennessee Williams; expressionismo; homossexualidade; LGBTQIAPN+.

Abstract: This work analyzes nine plays from Tennessee Williams' entire career where sexual identity figuration is ambiguous, and the character's homosexuality is not accurate. Behaviors, postures, gestures and speeches are pointed out that show a mismatch with the masculinity and femininity conventions surrounded by culture and tradition. It is identified that this characterization is determined by a profound lyrical description that refers to expressionism. The characters, therefore, are investigated not in a pragmatic way, but as this poetics develops it: each one with an ambiguous weave that displaces the heteronormative character with metaphors, isolating it from the traditional group, creating a private and oppressed world from outside. As a conclusion, the ambiguity presents a critical socio-political discussion about gender aspects, revealing a playwright under aspects little analyzed in Brazil.

Keywords: American dramaturgy; American theatre; Tennessee Williams; expressionism; homosexuality; LGBTQIAPN+.

Introdução

Durante sua trajetória artística, Tennessee Williams sempre ansiou expressar a subjetividade homossexual como um conteúdo formal em suas obras. A descoberta de Hart Crane em 1934, um dos mais importantes poetas estadunidenses, e o entendimento da expressividade homoafetiva em sua poesia, afetou-o de forma categórica. Crane se tornou uma força propulsora para estabelecer a origem estética de diversas obras futuras, no que diz respeito à representação de personagens LGBTQIAPN+. Arthur Rimbaud foi outro que o marcou, assim como Federico Garcia Lorca, Oscar Wilde, Lord Byron (DORFF, 1995) e Yukio Mishima.

À luz da poesia de Crane e Rimbaud, Williams começou, ainda na década de 1930, a figurar a homossexualidade com contornos quase imperceptíveis ao leitor/público, devido às restrições censórias e aos costumes daquele momento. Esta dificuldade de leitura se dá por conta da pouca familiarização com o lirismo e metáforas tão incisivas para o teatro estadunidense, o qual se estrutura então como realista, psicológico e, assim, mais palatável para o desempenho comercial. É, portanto, uma dramaturgia que incita o público a inferir e preencher lacunas deixadas intencionalmente pelo dramaturgo, exigindo maior investigação e percepção artística.

Aqueles personagens retratados liricamente como homossexuais, sobretudo no início de sua carreira, possuem figurações que tangenciam possibilidades de uma sexualidade binária ou indefinida. Assim, podem remeter a uma simbologia literária e difícil de ser transposta aos palcos até os dias atuais. O que leva, ainda, a interpretações que não enxergam a riqueza desta sua abordagem, muito pelo fato de que não há estudos aprofundados sobre essa questão em sua obra.

Aquele momento histórico não compreenderia, muito menos aceitaria, a homoafetividade como uma expressão da natureza humana, uma vez que a censurava no teatro, na literatura e no cinema. Portanto, esses seus primeiros personagens foram verdadeiros esboços expressionistas, de modo que sua caracterização alegoriza uma sexualidade diferente dos estereótipos e leva o personagem a um retrato tão poético que distorce a veia humana que o definiria culturalmente como homem ou mulher.

Este trabalho analisa personagens que foram figurados desta forma lírica, com ambiguidade e indefinição em relação à orientação sexual, em nove peças de toda a carreira de Williams (de 1930 a 1983), não diferenciando se elas são em um ato ou longas.

Ao se proceder esta investigação, não se busca evidenciar a homossexualidade ou personagens LGBTQIAPN+ como uma bandeira identitária que catalise uma evidência como heróis ou vencedores dessa opressão. A análise proposta revela esses personagens como uma transgressão sociopolítica, por Williams evidenciar pontos nevrálgicos do sistema capitalista e da sociedade estadunidense, apresentando reflexões, mesmo que em um primeiro momento filosóficas e poéticas, sobre o heterossexismo compulsório.

O expressionismo é considerado neste trabalho como a estética dramaturgica que rejeita toda e qualquer conexão com o naturalismo, a aderência à realidade e o culto à beleza. Os movimentos estéticos de vanguarda que traziam essas negativas ao realismo nos Estados Unidos, “exaltavam a subjetividade e o vitalismo e favoreciam a abstração, a distorção e o excesso lírico sobre a mimese e a beleza formal” (CARLSON, 1997, p. 335). Diante desta definição, os personagens de Williams não podem ser vistos de formas objetivas e miméticas, pois suas sexualidades foram projetadas com se *deformassem* a maneira que eram entendidas até então. Devem ser lidos, portanto, não de forma determinada, pragmática, mas tal como a poética os desenvolve. Cada personagem, então, sofre *deslocamentos* estéticos do caráter heteronormativo com metáforas, isolando-se de todo o grupo, criando um mundo particular e oprimido pelo exterior.

Peter Szondi (2011) define o expressionismo, em termos da dramaturgia do eu, em diversos aspectos, dentre os quais ressalta-se um deles, uma vez que se aplica a esse personagem tennesiano aqui cotejado. O autor discute sobre as contraposições do eu isolado do mundo estranho. Este isolamento pode ser interpretado como o personagem LGBTQIAPN+ situado em uma época e um local em que não pode viver sua subjetividade. Assim, ao desenvolver comportamentos que destoam daqueles preconizados culturalmente para os sexos, obedecem à divisão sexual do trabalho. O que aparece são párias sexuais, que podem criar caminhos alternativos para negar e disfarçar sexualidade díspar.

Uma vez que a limitação do sujeito conduz ao seu esvaziamento, subtrai-se da arte expressionista, como da linguagem do subjetivismo extremo, a possibilidade de enunciar algo de essencial sobre o sujeito. Pelo contrário, o vazio formal do eu precipita, sedimentando o princípio estilístico expressionista: a “deformação subjetiva” do que é objetivo. (SZONDI, 2011, p. 107)

Os protocolos sociais, a cultura e o próprio capitalismo servem como barreiras para propor impedimentos no mundo do homossexual retratado. A heteronormatividade como *modus operandi* é imposta e os párias são tidos como criminosos. Para esses o que resta é a mentira. Ou, como estratégia de sobrevivência, recursos de disfarce e de deixar subentendido. O medo de sair do eixo diretor, que mantém a sociedade, é aterrador. Portanto, leva a comportamentos grotescos.

Homossexualidade: censura e formas imprecisas

Há na obra de Tennessee Williams um conteúdo rico de exposição da vida privada para discutir a vida pública. Suas peças expõem questões sobre a sexualidade em diversos patamares, desde o desejo feminino, as polaridades da masculinidade e suas consequências, a homossexualidade e sua vasta gama de aflições comportamentais. Porém, lidas com a chave do deslocamento da conjuntura sociopolítica, os personagens LGBTQIAPN+ acabam sendo considerados apenas rebeldes sem causa, porque a base social tomada para analisá-los é o *American Way of Life* e seus esforços para a concretização do Sonho Americano.

Acredito que a obra de Tennessee Williams oferece um desafio urgente às antíteses teimosas entre o político e o sexual e entre o público e o privado, binarismos tão cruciais para as construções normativas de gênero durante as décadas de 1940 e 1950. [...] Sua obra abala a estrutura hegemônica e hierárquica da própria masculinidade ao revelar as contradições em que se baseia sua formulação normativa e ao celebrar várias masculinidades subjugadas. Finalmente, e talvez o mais importante, suas peças redefinem e reconfiguram a resistência de modo que seja menos uma prerrogativa de indivíduos rebeldes do que um potencial sempre já em jogo tanto na organização social quanto na estrutura dramática. (SAVRAN, 1992, p. 80-81, tradução nossa)¹

¹ “I believe that the work of Tennessee Williams offers an urgent challenge to the stubborn antitheses between the political and the sexual, and between the public and the private, binarisms so crucial for normative constructions of gender during the 1940s and 1950s. [...] In the same gesture, his work undermines the hegemonic and hierarchical structure of masculinity itself by disclosing the contradictions on which its normative formulation is based and by celebrating various subjugated masculinities. Finally, and perhaps most important, his plays redefine and reconfigure resistance so that it is less the prerogative of rebellious individuals than a potential always already at play within both social organization and dramatic structure.”

As décadas de 1920 e 1930 testemunharam o crescimento de uma subcultura gay e lésbica em várias cidades dos Estados Unidos. As proibições legais e ideológicas surgiram de forma tão severa que qualquer posicionamento contrário era inconcebível. A homossexualidade foi obstruída dos canais artísticos com ostensiva ação governamental em função da prática censória com o Código Hays, a Liga das Senhoras Católicas, o Código de Comstock e a *Wales Padlock Law*, além do Macarthismo.

Historicamente considerada uma prática de degeneração sexual, perversão moral e desvio de caráter, prostituição e pederastia, a homossexualidade era tida como o comportamento transgressivo não compreendido na década de 1930 – a homoafetividade era impensável naquele momento (HOUCHIN, 2003). Sua abordagem artística sempre foi rejeitada, em especial nos espaços públicos (WOODS, 1998). Desta forma, na literatura e na dramaturgia haviam retratos delicados, com grandes precauções. Todos/as os/as dramaturgos/as que tentaram quebrar essas barreiras foram vetados, sofrendo grandes consequências para suas carreiras ao longo da primeira metade do século 20 e até alguns anos a mais. A pesquisadora Dawn B. Sova (2004) apresenta em seu livro *Banned Plays – Censorship Histories of 125 Stage Dramas* (Peças proibidas – Histórias da censura de 125 dramaturgias) a história de 125 peças censuradas nos Estados Unidos ao longo do século 20, uma boa parcela delas pelo conteúdo homossexual.

O estereótipo de gênero é o conjunto de crenças que a cultura e a tradição atribuem de forma diferenciada a homens e mulheres e, compreendido sob os enfoques cognitivo e social, é conservado na memória como parte do sistema geral de valores do ser humano.

Coragem, ódio a qualquer fraqueza, ao recuo diante da dor ou do perigo – esta atitude, que é um componente tão forte de *alguns* temperamentos *humanos*, foi escolhida como chave do comportamento masculino. A franca demonstração do medo ou do sofrimento, que é congênial a um temperamento diferente, foi convertida em chave do comportamento feminino. (MEAD, 2000, p. 273, grifo do autor)

Não há como negar que a humanidade sempre concorreu com as duas polaridades, medo e coragem, encarando minorias que se desencontravam dessas formulações estereotipadas em todas as culturas e em todas as épocas. Contudo, a grande questão dos artistas do início do século passado era como abordar, como considerar, como tratar com naturalidade e como evidenciar a opressão.

Em um momento de negação, de homofobia e de censura, o grande desafio artístico era encontrar a forma que desse conta de todas essas interrogativas. O expressionismo parecia, assim, uma poética que possibilitava a utilização de símbolos, metáforas e elipses que estabeleceria significados a partir de uma construção mais lírica na dramaturgia, criando, então, diversas interpretações e não remetendo à literalidade. É este o cerne investigativo deste trabalho.

O comportamento ambíguo determinado pela sociedade nas obras de Tennessee Williams

A figuração da ambiguidade sexual é um retrato cênico de personagens que expõem um comportamento sobremaneira indiscriminado, evasivo e enigmático. Emerge a expressividade tanto nas ações quanto nos diálogos que se fazem dúbios, algumas vezes neutros, noutros incertos, imprecisos e até mesmo inexatos. Tennessee Williams faz uso dessa poética apresentando paradigmas expressionistas para captar o drama da existência desses seres isolados pela sociedade, como uma tentativa dramaturgicamente de dominar a realidade.

É possível dizer que a primeira figuração ambígua e imprecisa da orientação sexual se deu com Arthur Shannon em *Spring Storm* (Tempestade de primavera², 1937), um rapaz que, embora estivesse interessado na instituição do casamento como marca social, é obcecado apenas pela garota Heavenly. Suas falas evidenciam uma ambivalência sexual, também revelada no ciúme excessivo que tem em relação ao outro pretendente da moça, Dick Miles. Este personagem é seu contraponto, sendo seu próprio nome um trocadilho que remete ao símbolo fálico da masculinização: *dick* é uma palavra que designa o órgão sexual masculino e *miles* é a unidade de comprimento milha. Portanto, em tradução literal, *dick miles* seria *o grande órgão masculino*, marca estereotipada de masculinidade.

As diferenças descritas entre os dois são rotundas: enquanto Arthur é um almofadinho burguês, limpo, roupas caras e engomadas, perfumado, com gestos requintados, delicadeza, atitudes afetadas, revelando-se um tipo meigo; Dick possui roupas surradas, sujas e suadas, gestos grosseiros, atitudes diretas e práticas, um posicionamento ativo e vigoroso, o que revela

² Todos os títulos das peças de Tennessee Williams possuem tradução própria do autor.

os clichês do homem selvagem. Dick é o rapaz pobre e humilde que precisa trabalhar duro em uma cidade que, assolada pela Grande Depressão, não oferece oportunidades para que qualquer homem realize o Sonho Americano, de conquista meritocrática da riqueza e do sucesso pelo trabalho esforçado. Ele fantasia com melhores condições. “Dick: Prefiro pegar um comboio para a América do Sul. [*Ele rapidamente racionaliza seu impulso.*] Existem muitas oportunidades de negócios lá embaixo. Eu poderia entrar em uma rádio ou na engenharia ou —” (WILLIAMS, 1999, p. 29, tradução nossa)³. É claro o espírito aventureiro e desbravador associado ao estereótipo masculino, como um construtor de espaços e o explorador de oportunidades, sem medo de ser julgado ou hostilizado pela sua sexualidade.

Dick tem cenas com Heavenly nas quais fica clara a sua orientação sexual: eles fazem sexo em uma cabine telefônica, a moça relata para a mãe que não é mais virgem, o que leva a matrona a proibi-la de voltar a ter relações com o namorado pobre, e, ainda, ele propõe a ela que fujam juntos sem a instituição oficial do casamento ao final da peça.

Todavia, Arthur tem um comportamento muito diferente, criando um contraste expressionista na abordagem dos dois personagens. Ele é retratado como uma antítese, com um refinamento tão singular que leva ao limite a imprecisão sobre sua identidade sexual, inclinado ao casamento com Heavenly durante toda a peça, negando qualquer tipo de aproximação com outras mulheres. Quando ele beija Hertha, com asco, entra em pânico. Williams constrói um jogo ambivalente, também, ao fazer o personagem sentir essa aversão não só porque ela é mulher, sobretudo, por ser uma solteirona, um tipo de mulher que o autor retrata como sendo motivo de repulsão social naquele momento histórico, dada a sua crítica em relação ao papel social da mulher.

Arthur mata Hertha. Ele se vê refletido na moça que busca, desesperada, um jovem e másculo pretendente e essa percepção é insustentável: na solidão, no desejo reprimido, na subjetividade que nunca poderia realizar.

³ “Dick: I’d rather take a cattleboat to South America. [*He quickly rationalizes his impulse.*] There’s lots of business opportunities down there. I could get into radio or engineering or —”.

Arthur: A virgem de Carnegie – eu a provoquei. E a beijei. E então, ela se jogou em meus braços, viva, e implorou para ficar comigo. Porque ela era como eu, solitária e inquieta, e eu – eu perdi o desejo. Eu disse que tinha nojo dela – (WILLIAMS, 1999, p. 115, tradução nossa)⁴

Ele, então, deixa a cidade, fugindo da polícia. Uma representação de um homossexual muito próxima do que o Código Hays levou ao cinema, quando retratou nas décadas de 1930 a 1940 gays como vilões, foras da lei, assassinos, ladrões, malvados e que deveriam ser punidos ao final com fugas perigosas, mortes, internação em sanatórios, loucura ou algum tipo de punição (THE CELLULOID..., 2019).

You Touched Me! – *A Romantic Comedy in Three Acts* (Quando você me tocou! – uma comédia romântica em três atos, 1942) foi escrita com Donald Windham em 1942, tendo sido a segunda parceria de Williams na dramaturgia⁵. É baseada em um conto homônimo e uma novela do escritor inglês D. H. Lawrence. Com a ação na Inglaterra durante a Segunda Guerra, ressalta-se o personagem do Reverendo Guildford Melton.

À revelia das convenções sociais, é um homem solteiro e o rumor sobre sua homossexualidade é percebido quando ostenta sua posição moral na instituição religiosa que representa. Desta forma, destaca-se neste personagem substratos para sua marginalização, um pária que busca, de alguma forma, instalar-se na mesma conjuntura que os outros.

O Reverendo sofre com as investidas da tia Emmie, inventando desculpas para justificar a sua solteirice. Não há, em nenhum momento, uma revelação sobre sua sexualidade. Qualquer referência sexual soa para ele uma ofensa à sua posição social e religiosa, uma maneira de esconder o que é de fato, usando subterfúgios ligados a um suposto celibato. Sua discrição e aversão ao corpo são simbologias para Williams retratar um homem diferente daqueles comuns da sociedade inglesa. Assim, o autor consegue compor posturas para o personagem que delineiam hábitos dessemelhantes da

⁴ “The Carnegie Vestal – I called her that. And kissed her. And then she came alive in my arms and begged me to take her. Because she was like I was, lonely and hungry, and I – I lost my desire. I told her that she was disgusting –”.

⁵ A primeira parceria de Williams foi com Dorothy Shapiro na peça *Cairo, Shanghai, Bombay!* – *A One-Act Melodrama* (Cairo, Xangai, Bombaim! – Um melodrama em um ato, 1935). Foi apresentada pela primeira vez em 12 de julho de 1935, pelo grupo de teatro amador *Garden Players* (Atores do jardim) na cidade de Memphis, onde Williams morava na época.

cultura que determina a masculinidade. Porém, neste caso, o estranhamento é tão peculiar e evidente que beira o cômico, sobretudo naquele momento histórico, fazendo jus ao subtítulo da peça.

Emmie: Você não vai cuidar de si mesmo. Você precisa de alguém para assumir essas responsabilidades por você.

Reverendo: Sim, mas tenho tão pouca esperança de encontrar outra pessoa – uma mulher – que compartilhe minha aversão pelo lado carnal – físico – corporal –

Emmie: Eu sei o que você quer dizer.

Reverendo: Ser capaz de uma companhia em espírito.

Emmie: Ah, mas essas mulheres existem.

Reverendo: Onde?

Emmie: Só digo isso pelo fato de que o que você deseja é o que eu desejo, Sr. Melton. (WILLIAMS, 2010, p. 39, tradução nossa)⁶

The Strangest Kind of Romance (A mais estranha forma de amor, 1942) tem sua ação em uma cidadezinha do meio oeste dos Estados Unidos. O personagem Homenzinho (*The Little Man*) é descrito como um cidadão estadunidense comum, trabalhador e desumanizado, subjugado pelo trabalho, como já indica a primeira rubrica da peça: “A outra janela permite uma vista das chaminés da grande fábrica que é o coração da cidade” (WILLIAMS, 1966, p. 135, tradução nossa)⁷.

Para apreender a simbologia das ações que envolvem o Homenzinho é necessário se valer de uma análise expressionista: ele se apaixona pela gata (ou gato, a palavra *cat* em inglês se refere a ambos os gêneros) Nitchevo – nada, em russo –, o que reflete uma abordagem simbólica. Um romance humanamente impossível, no qual Williams expõe, por meio da personagem

⁶ “Emmie: You won’t take care of yourself. You need somebody to shoulder responsibilities for you.

Reverend: Yes, but I have so little hope of finding another person – a woman – who shares my distate for the carnal – physical – bodily side of –

Emmie: I know what you mean.

Reverend: To be capable of a companionship of spirit.

Emmie: Oh, but there are such women.

Reverend: Where?

Emmie: I can only judge by the fact that what you desire is what I desire, Mr. Melton.”

⁷ “The other window admits a view of the bristling stacks of the great manufacturing plant which is the heart of the city.”

Senhoria, as desconfianças sobre esse tipo de comportamento ser associado a um homem com atitudes fora do que a sociedade preconiza como normal.

Senhoria: [...] O tipo mais estranho de romance... um homem – e uma gata! O que não devemos fazer é desconsiderar a natureza. A natureza diz – “Homem fica com mulher ou – homem fica sozinho!”
 [...] A natureza certamente nunca disse: “Homem pega uma gata!”.
 (WILLIAMS, 1966, p. 144, tradução nossa)⁸

Williams insere nesta fala toda a complexidade da pedagogia do armário, a Senhoria *ensinando* como não colocar em prática esse tal *romance estranho*, devendo permanecer sozinho. A desumanização do Homenzinho em face do seu objeto de desejo é, sem dúvida, um elemento expressionista. Revela uma preocupação poética de Williams em figurar uma relação tida pela sociedade heteronormativa como uma aberração, daí o conteúdo grotesco de distorção do humano. Todavia, é importante constatar que o Homenzinho também se despersonaliza perante as questões concorrenciais do capitalismo nas consequências da Grande Depressão, ao se sujeitar a um emprego numa fábrica em que não se identifica com o trabalho e ter que se hospedar em uma pensão suja, com uma senhoria ativa e insinuidora. O mundo do trabalho e a industrialização são os marcadores principais para o Homenzinho ser descaracterizado como verdadeiro ser humano, portanto, associado à *normalidade* e, assim, de forma expressionista, também, à identidade sexual masculina. Como ele não reflete os dois em sua caracterização, ele é um pária social e, assim, Williams figura uma severa crítica à sociedade capitalista.

O primeiro sucesso comercial de Williams, também sua primeira peça na Broadway, foi *The Glass Menagerie* (O zoológico de vidro⁹, 1945). A versão em um ato *The Pretty Trap* (A armadilha bonita ou A armadilha boa, 1944), do mesmo modo, salienta o personagem Tom Wingfield, um rapaz que não tem postura masculina estereotipada, tal como os homens de sua idade que buscam mulheres para uma relação casual ou para o casamento. Sua família vive assolada pela Grande Depressão, tendo que se sujeitar

⁸ “Landlady: [...] The strangest kind of a romance... a man – a cat! What we mustn’t do, is disregard nature. Nature says – ‘Man take woman or – man be lonesome!’ [...] Nature has certainly never said, ‘Man take cat!’”.

⁹ Também conhecida no Brasil por *À margem da vida*.

ao trabalho em uma loja de sapatos, passando por cima de sua verdadeira aptidão artística e suas tendências intrínsecas. O isolamento no depósito de calçados leva-o a escrever poemas nas caixas e a buscar fugas quando está fora dali. Há, com isso, uma simbologia expressionista na caracterização de Tom: ele frequenta sozinho cinemas noturnos durante a madrugada, uma prática que era associada a muitos homossexuais na década de 1930, quando buscavam aventuras sexuais, aproveitando o oportuno ambiente clandestino.

Além de poeta, também ajuda a mãe nos afazeres domésticos, construções que destoam dos protocolos sociais da masculinidade. Sua angústia em não conseguir viver as subjetividades é percebida em vários monólogos, funcionando também como narração épica para a peça. A inflexão irônica ao figurar metáforas é peremptória e expõe a ambiguidade sexual do personagem e a matiz expressionista de *The Glass Menagerie*:

Tom: [...] Eu tenho levado uma *vida dupla* de dia um simples e honesto trabalhador de uma fábrica; à noite, sou um poderoso *czar* do *submundo do crime, mãe*. Eu vivo nos casinos, desmantelo fortunas no jogo! Eu uso uma venda em um olho, um bigode falso e às vezes estou com costeletas verdes. (WILLIAMS, 1990a, p. 164, grifo do autor, tradução nossa)¹⁰

O pesquisador Antonio Gerson de Bezerra Medeiros (2021) salienta que *The Glass Menagerie* é uma clara remissão ao poema “The Wine Menagerie”, do poeta simbolista Hart Crane, cuja adoração Williams levava às mais profundas reportações em sua obra.

A ideia de *menagerie*/zoológico [da peça *The Glass Menagerie*] como local onde a natureza mais primitiva é apresentada ao público, serve tanto para o modo como o poeta descreve as características animais das pessoas que frequentam o bar em “The Wine Menagerie”, quanto para os animais de vidro de Laura [irmã de Tom]. O confinamento desses animais em espaços restritos como jaulas também se assemelha à percepção de aprisionamento que Tom possui de seu ambiente familiar e de trabalho. (MEDEIROS, 2021, p. 25)

¹⁰ “I’m leading a *double-life*, a simple honest warehouse worker by day, by night a dynamics *czar* of the *underworld, Mother*. I go to gambling casinos, I spin away fortunes on the roulette table! I wear a patch over one eye and a false mustache, sometimes I put on green whiskers.”

Williams estaria, com essa famosa peça, evocando elementos simbólicos para compor o que ele chamou de “teatro plástico” (WILLIAMS, 1990a, p. 131, tradução nossa)¹¹ e, assim, construir a dramaturgia que viria a ser sua marca registrada, indo além do dialogismo com o personagem narrador, das rubricas com projeções de títulos e descrições de cenas e das unidades tradicionais de ação e tempo, pois tudo isso gera imagens poéticas (MEDEIROS, 2021, p. 26). A irmã de Tom, Laura, e sua coleção de animais de vidro em miniatura é a grande metáfora para marcar a insatisfação existencial de ambos os personagens: através do vidro, a vida é vista em deformação.

O aprisionamento no ambiente de trabalho e na família reflete uma marca expressionista para refletir o silêncio e os impedimentos legais para tratar, não de uma psicologia que revela a vida privada da família disfuncional, mas uma tragédia que assolava/assola o jovem homossexual na sociedade heteronormativa do Sul dos Estados Unidos na pós-Depressão. Em contraposição à exigência da masculinidade, ao casamento, à formação institucional da família e ao reconhecimento da diferença comportamental, Tom seria um rapaz voltado às artes, sensível, uma tecitura lírica para compor um personagem masculino com traços efeminados. Sua mãe dá essas pistas em *The Pretty Trap*:

Jim: E o que foi, Shakespeare?

Amanda: Shakespeare? – Ah! Você quer dizer Tom. [*Ela murmura e salta para pegar o braço de Tom e encosta sua cabeça agradavelmente em seu ombro.*] Ora, Tom é meu braço direito, minha âncora! Só lamento ouvir você chamá-lo de Shakespeare. Receio que isso signifique que ele está escrevendo no almoxarifado. Já perdeu cinco empregos por não se dedicar ao trabalho. E se ele perder este – Bem, eu desisto! (WILLIAMS, 2011, p. 152, tradução nossa)¹²

Amanda, a mãe, reclama de que o rapaz não tem resiliência para aceitar a servilidade do trabalho, mesmo que isso esmague sua subjetividade,

¹¹ *Plastic theatre.*

¹² Jim: And what’s Shakespeare?

Amanda: Shakespeare? – Oh! You mean Tom. [*She gurgles and leans over to catch Tom’s arm and presses her head prettily against his shoulder.*] Why, Tom is my right-hand bower! Only I’m sorry to hear you call him Shakespeare. I’m afraid that means he’s been writing down at the warehouse. He’s already lost five jobs from not devoting himself to his work. And if he’s going to lose this one – Well, I give up!

afinal o Sonho Americano só se conseguiria com trabalho duro, obediente e ininterrupto. Não aceitar o trabalho é, também, um símbolo que pode ser associado à masculinidade fragilizada ou imprecisa. Há uma recusa em ocupar o papel social de provedor patriarcal de uma família, um fato desconfortável à subjetividade desse personagem.

Tudo leva a crer que em *The Pretty Trap* não há uma direção indefinida para a sexualidade de Tom, embora a alcunha de Shakespeare leva o público a entender que ele não está adequado ao papel que exerce no trabalho e, conseqüentemente, há uma sinalização em relação à sua sexualidade. Porém, a principal alusão à inexatidão sexual de Tom em *The Pretty Trap* é a sua derivação da famosa peça longa, escrita um ano antes. Isto porque foram excluídos os famosos diálogos entre mãe e filho, nos quais ele deixa clara sua insatisfação com o mundo do trabalho e com sua existência.

Nas duas peças, o personagem Tom, figurado como poeta, é uma extrapolação lírica com elipses e metáforas, nas pausas, nos efeitos da luz, na música, portanto, na síntese de uma composição poética imagética. É preciso ressaltar, como fez Medeiros (2021), que, ao associar a obra de Williams com a de Hart Crane, a remissão à biografia e à sua obra é outro elemento concreto na peça. O poeta homossexual suicidou-se ao se jogar de um navio no mar do Caribe. Sua poesia tem características claras de uma busca da expressividade homoerótica, porém sem ser abertas e direta, mas perpassando uma cadeia de elementos simbólicos que chamou a atenção de Williams por sincronia com sua própria dificuldade em expressá-la na sua obra, naquele momento histórico (QUINN, 1963). O próprio Tom deixa a família, ao final, para seguir na marinha mercante.

Em *The Night of the Iguana* (A noite do iguana, 1961) Williams usou essa representação devoluta da homossexualidade, lançando mão da ambivalência para a representação paródica da mulher homossexual.

A ação dramática dessa peça ocorre em uma vila mexicana, em específico, em uma pousada situada em um morro, de onde se pode observar a baía. O local recebe um grupo de moças estudantes da igreja batista do Texas no comando da professora Judith Fellowes. Há, também, um ex-pastor e uma ninfeta em busca de aventura sexual, a qual estava entre as jovens estudantes texanas.

O comportamento de Judith pode ser considerado grotesco. É diferente da mulher delicada e servil que a sociedade espera, especialmente

no conservador Sul dos Estados Unidos. Assim abre espaço para a paródia: uma solteirona da igreja batista que lidera uma excursão feminina ao México, esbarrando com outra excursão de uma família alemã que se revela nazista. Os alemães são engraçados e a mulher protestante é autoritária, conservadora, exige o cumprimento de regras, normas e os protocolos da viagem. Além disso, é preconceituosa e com muitas outras qualidades atribuídas aos nazistas, embora sempre o tom paródico – um alívio cômico para a época, em uma peça verborrágica e dramática.

Williams deforma a mulher solteira para mostrá-la fora dos padrões femininos exigidos pela sociedade, a fim de que seja apta ao casamento servil e obediente. Ao longo da peça, ela, inclusive, pede várias vezes ao Reverendo Shannon que retire a mão de seu braço por não querer o toque de um pastor que foi expulso de sua igreja por alcoolismo, por ser um assediador no seu ponto de vista, de classe social inferior e, ainda, pelo fato de estar se relacionando com latinos. O Reverendo é objeto de desejo dos personagens Hanna, Maxine e Charlotte. O texto de Williams parece desafiar o leitor para que reflita sobre as razões que levam Judith a não se atrair sexualmente por um homem tão cheio de predicados. A resposta poderia ser a repressão sexual, como a leitura hegemônica tem levado a obra de Williams a ler suas personagens femininas no conjunto de sua obra (TICHLER, 1961). O que levaria à compreensão desta mulher a uma leitura rasa, considerando apenas a vida privada, sem extrapolar para o entendimento de sua existência social.

Shannon, no entanto, faz uma leitura bem objetiva desta mulher que, ao contrário de todas as outras que ele já conseguiu seduzir, não aceitou suas investidas. Para ele, havia uma única justificativa – a homossexualidade. E em um embate dialógico, o Reverendo a tira do armário de modo grosseiro e homofóbico, com uma violência que chega impressionar o leitor atento contemporâneo. Fica claro, portanto, que a figuração da identidade sexual de Judith é tão evasiva que dá margem a uma compreensão mais aberta da personagem, quando Shannon desfaz a então imagem satírica da solteirona sulista. A partir do momento que ele a desvela como lésbica, mesmo que de forma indireta, como se a ofendesse com um palavrão, essa personagem feminina toma maiores proporções na peça, refletindo uma possibilidade de tecitura da personagem ainda não apreendida em suas falas, expediente que o diálogo não conseguiu dar conta até então.

Shannon: [...] Ei, Jake, sabia que eles têm lésbicas no Texas – se não houvessem impedimentos todas elas se assumiriam. [*Ele balança a cabeça violentamente na direção de Miss Fellowes, que dá um passo à frente e dá um tapa na cara dele*]. (WILLIAMS, 1990b, p. 334, tradução nossa)¹³

O que se tem, portanto, é uma estratégia de Williams para revelar apenas possibilidades e não verdades, cujo foco está em uma solução que não esclarece a orientação sexual de Judith. Com isso, a acusação é um clímax no embate dialógico da texana com o Reverendo. Ela tem uma explosão nervosa no início da discussão quando descobre que foi obrigada a ficar na hospedagem de Maxine, um local que não considera digno. Ela reclama, ofende o pastor e chega a gritar. Ela, também, o flagra com Charlotte, descobre que ele levou a garota para conhecer diversos lugares turísticos com o suporte financeiro da menina. Judith o considera um explorador de menores. Os embates são estridentes e a delação inescrupulosa de Shannon faz com que a professora se vingue, ao revelar que o pastor fora expulso da igreja por alcoolismo e corrupção de moças. À homossexual ferida só resta, portanto, revelar os segredos do homem e mostrar que tem um mínimo de dignidade e moral. É como se estivesse negando a acusação de Shannon, porém o que acontece é um reforço sobre o entendimento binário de sua sexualidade.

The Demolition Downtown (A demolição do centro da cidade, 1970) atenta por questões políticas, matéria trabalhada em diversas peças escritas entre 1962 e 1983, com uma abordagem menos codificada e metafórica do que nas fases anteriores.

A cidade é tomada por um governo fascista e totalitário de extrema-direita que está destruindo os prédios da região central. Dois casais discutem o que farão: se fogem para as montanhas ou se esperam os soldados. As duas mulheres resolvem fugir sozinhas para conhecer os másculos militares e renderem-se sexualmente a eles. Os dois homens permanecem em casa e deverão cuidar das crianças. Há, assim, uma evidente inversão dos papéis estereotipados de gêneros, em que os homens estariam sempre dispostos ao sexo e as mulheres a exercerem seu papel estipulado pela divisão sexual do

¹³ “Shannon: [...] Hey, Jake, did you know they had Lesbians in Texas – without the dikes the plains of Texas would be engulfed by the Gulf. [*He nods his head violently toward Miss Fellowes, who springs forward and slaps him.*]”

trabalho, felizes no lar, domesticadas e voltadas para a educação de crianças. Em tom lacônico, em meio ao caos fascista, Williams apresenta uma paródia sobre a divisão sexual do trabalho.

Com isso, o dramaturgo *deforma* os papéis culturais de homem e mulher na instituição do casamento com estes personagens parodiados, causando um efeito cômico. Há um apelo para uma reconstituição do que o dramaturgo está desfigurando – a tradição homem/mulher. A constituição dramática flui como uma inovação na inversão de signos: tornando o comum em excêntrico, o respeitado em vexame, a seriedade em sarcasmo. Em *Demolition Downtown* a paródia funciona “num resgate da teatralidade e num rompimento da ilusão” (PAVIS, 2015, p. 278). Com isso, a figuração desses personagens concorda com o pesquisador Patrice Pavis, ao definir o verbete em seu *Dicionário de teatro*. É um elemento épico que permite reflexão e identificação de questões de gênero que precisavam ser indagadas, atreladas às diversas explosões durante os diálogos que lembram o leitor/público a todo momento da intervenção militar.

Com um final improvável, Williams usa a ironia para mostrar a decadência da sociedade e a desmantelamento da instituição familiar heteronormativa no contexto do avanço fascista, visto já ser permitido, em plena chamada contracultura, esse tipo de crise ser retratada e o rompimento dos códigos censores de décadas anteriores. O dramaturgo sugere, então, de forma muito leve e furtiva uma relação entre os dois homens, que agora sem poder sair de casa e sem mulheres, podem assumir a sexualidade binária.

Reconhecendo as vozes de suas esposas, o Sr. L. e o Sr. Kane se colocam um na frente do outro, encarando-se com uma suspeita aterradora: conforme as vozes delas desaparecem ao longe, o Sr. L. escova o pó no ombro da jaqueta do Sr. Kane: uma cortesia que o Sr. Kane retribui com um – (WILLIAMS, 2016, p. 146, tradução nossa)¹⁴

Este é o texto da rubrica que encerra a peça. O beijo suprimido na escrita é uma forma de deixar ao leitor o entendimento sobre a suposta ambiguidade em relação à nova disposição que a devastação fascista trouxe à instituição familiar. O texto todo não traz, em nenhum momento,

¹⁴ “Recognizing the voices of their wives, Mr. L. and Mr. Kane turn to face each other with terrible surmise: as the voices fade in distance, Mr. L. brushes some plaster dust off Mr. Kane’s jacket: a courtesy which Mr. Kane returns as –”.

uma exposição sobre questões da homoafetividade. Apenas esta última rubrica, quase uma remissão a *Casa de bonecas (Et Dukkehjem, 1879)* de Henrik Ibsen, quando a personagem feminina, Nora, vai embora, deixando o marido e a família, de modo que o público/leitor permanece estupefato sem condições de imaginar como seria a continuação a partir dali.

Grande parte da dramaturgia, literatura em geral e cinema não tratavam sobre homoafetividade até aquele momento. As questões homossexuais eram tidas como aberrações. Foi apenas em 1964 que o teatro gay surgiu no circuito *off-off-Broadway*, com obras pioneiras de Robert Patrick e Lanford Wilson. Mostravam os gays em vida comum, levantando bandeira de ativismos ou sofrendo as consequências do preconceito social (OLSEN, 2011). Williams não estava associado a esse tipo de dramaturgia. Desta forma, tudo leva a crer que seu interesse ainda era trazer o lirismo e a abordagem da vida privada para servir de reflexão para o macrocosmo.

A Cavalier for Milady – a Play in Two Scenes (Um cavaleiro para Milady – uma peça em duas cenas, 1976) foi publicada em 2008 e encenada pela primeira vez em 2011. Com forte apelo *camp* – afetado, exagerado –, Williams revela-se um mestre da *black comedy* – peças de humor sombrio, em tradução literal – e da ironia na dramaturgia estadunidense nas peças de seus últimos anos (1962-1983). As ações dramáticas estão centradas na busca de satisfação sexual de Nance com a aparição do fantasma de Vaslav Nijinski, o bailarino russo. Na verdade, o que se revela é uma mulher que não consegue realizar suas subjetividades, metaforicamente expressas no desejo sexual, conectando-o com a própria identidade sexual feminina. Partindo daí, Williams leva o público/leitor a uma reflexão sobre o papel feminino na sociedade e a satisfação destas subjetividades contrapostas com as imposições da divisão sexual do trabalho, que reserva à mulher atividades domésticas, maternidade, casamento servil e atitudes passivas. Desta forma, a mulher é vista como desprovida de desejo sexual e, se buscá-lo, não é digna moralmente de exercer os protocolos sociais.

A referência a Vaslav Nijinski é uma paródia da masculinidade em contraposição às contradições impostas à mulher, desde que a narrativa traz como resultado estético a *black comedy*. Nance está ao lado de um espírito evanescente em quem não pode tocar, ambos não terão satisfação real. Uma insinuação metafórica sobre a homossexualidade masculina e a sua inadequação ao desejo feminino. “Nance: Eu gostaria que você me

abraçasse./Vaslav: Impossível. Você não sentiria nada, não seria nada” (WILLIAMS, 2008, p. 58, tradução nossa)¹⁵. Em nenhum momento Williams expõe a homossexualidade de forma clara, porém ela é uma matéria de trabalho concreta na peça: mais uma vez utiliza uma figura real conhecida, homossexual, materializado em sua obra, tal como fez com Hart Crane.

Clothes for a Summer Hotel – A Ghost Play (Roupas para um hotel de verão – uma peça de fantasma, 1980) é uma obra que retrata a relação do escritor, romancista, contista, roteirista e poeta F. Scott Fitzgerald e sua esposa Zelda Fitzgerald diante das recordações do passado desta mulher. Foi mais uma de suas peças escritas em seus últimos anos que não tiveram sucesso no circuito nova-iorquino da década de 1980. Este foi o período em que suas obras sofriam com o preconceito dos críticos jornalísticos, que as taxavam de ultrajante e que Williams havia perdido seu talento pelas drogas, supervalorizando escatologias e homossexualidade, contextos estranhos ao conservador metiê da Broadway.

Os escritores estadunidenses Ernest Hemingway e F. Scott Fitzgerald são personagens com um possível, embora incerto, envolvimento homoerótico. Nada é declarado, embora Williams figure uma amizade profunda e admiração mútua. Há vários e extremos ataques machistas de Hemingway e o abandono da esposa Zelda Fitzgerald em um asilo para mulheres mentalmente desequilibradas. Estes podem ser reconhecidos como códigos que permitem entender o desprezo à mulher. Há, também, ambiguidades dialógicas:

Scott: Com tanto em comum? Como você e eu?

Hemingway: Na profissão – apenas.

Scott: Na sensibilidade não?

Hemingway: A sua e a minha são totalmente diferentes, Scott.

Scott: E ainda – dizem que nós dois sempre escrevemos sobre a mulher, você de Lady Brett Ashley em vários disfarces e eu de –

Hemingway: Zelda e Zelda e mais Zelda. Como se você quisesse se apropriar da identidade dela e do –

Scott: E do quê mais?

Hemingway: Desculpe, Scott, mas eu quase disse – do gênero. Isso não seria justo. Frequentemente, foi observado que a dualidade de gênero pode bem servir a alguns escritores. [*Ele se aproxima de Scott. Por um momento, vemos a verdadeira profundidade do sentimento*

¹⁵ “Nance: I wish that you would embrace me. /Vaslav: Impossible. You wouldn’t feel it at all, it would be nothing.”

puro que um sente pelo outro. Hemingway tem medo disso, no entanto.] – Sim, alguns – para criar machos igualmente bons e – Scott: Você é famoso por ter uma natureza tão inesgotavelmente interessante e complexa, Hem, que independe de quantas vezes você se retrate em um livro – Hemingway: Não seja uma vadia. [...] (WILLIAMS, 1983, p. 63-64, tradução nossa)¹⁶

A homoafetividade dá ao personagem de Scott um aparente caráter vilanesco, ao analisá-lo sem suas camadas constituintes. Isto porque a psicologização, como um elemento tradicionalmente lido na obra de Williams, pode servir como uma luva para se entender a vida privada deste personagem, verticalizando-o.

A possibilidade desta sexualidade binária ou mesmo da plausível homossexualidade do marido, leva Zelda a um estado catatônico de perda da humanidade: ela vê os mortos, conversa com eles e realiza os desejos nunca realizados na juventude em um estado imaginativo. O que se pode dizer, então, é que os protocolos exigidos para viver os papéis de gênero impedem a vivência plena da subjetividade. O homem tem mais liberdade na sociedade patriarcal, pode buscar outras soluções, outros caminhos. Scott tem suas aventuras livre, mas Zelda só pode realizá-las nas digressões da imaginação. Se não cumpre os protocolos, a mulher é tida como errada, doente, louca, reprimida. O sanatório é, portanto, uma fachada para classificar a mulher que não se enquadra nesta sociedade.

¹⁶ “Scott: With so much in common? As you and I?”

Hemingway: A profession – only.

Scott: Not sensibilities?

Hemingway: Yours and mine are totally different, Scott.

Scott: And yet – it’s said of us both that we always write of the same woman, you of Lady Brett Ashley in various guises and me of –

Hemingway: Zelda and Zelda and more Zelda. As if you’d like to appropriate her identity and her –

Scott: And her?

Hemingway: Sorry, Scott, but I almost said – gender. That wouldn’t have been fair. It’s often been observed that duality of gender can serve some writers well. [*He approaches Scott. For a moment we see their true depth of pure feeling for each other. Hemingway is frightened of it, however.*] – Yes, some – to create equally good male and –

Scott: You are famous in having such an inexhaustibly interesting and complex nature, Hem, that regardless of how often you portray yourself in a book –

Hemingway: Don’t be a bitch. [...]”

Considerações finais

Em todo conjunto das obras publicadas de Williams não foram observados outros personagens com essa figuração vaga da homossexualidade. Porém, como a escritura do autor é tão lírica, ainda é possível que se revele no futuro outras leituras que abarcam entendimentos múltiplos da sexualidade humana figurada em outros personagens. Mais que isso, entende-se que a ausência de um *corpus* de sua obra também poderá revelar essa figuração em peças que ainda não foram descobertas.

A figuração ambígua da sexualidade revela personagens que podem ter relação sexual ou institucional com o sexo oposto, porém apresentam uma fragilidade na caracterização estereotipada da masculinidade/feminilidade. Isso faz esses personagens destoarem dos estereótipos da postura social/comportamental de homem/mulher, o que revela a imprecisão sobre sua identidade sexual dentro dos padrões culturais de gênero, tornando-a enigmática e hesitante – determinada, em especial, pelo momento histórico. Sendo assim, essa caracterização é sustentada por diálogos insinuantes e uma descrição lírica profunda observada nas nove peças aqui cotejadas, que remetem à busca de uma poética que está intrinsecamente atrelada ao expressionismo.

Comportamentos estranhos à cultura, que fogem aos padrões de *normalidade* determinados pela cultura e que criam uma característica psicossocial nos personagens, levam o expressionismo, no trabalho de Williams, a um nível reflexivo. Nessas peças o que se observa é um retrato mimético do mundo opressor que se contrapõe a esses personagens que agem de forma *estranha*, cômica ou trágica, até criminoso ou maldoso, porém como uma reativa ao sistema. Não por característica de aprofundamento da tecitura psicológica simplesmente: o oprimido se torna opressor.

Justifica-se a ambiguidade sexual tanto sob os aspectos de gênero, quanto estético, revelando a desfiguração humana, a valorização das perspectivas sociais que ressaltam os personagens como *diferentes* daqueles aceitos na cultura vigente. Apresenta-se uma discussão crítica sociopolítica sobre os aspectos de gênero que revelam um dramaturgo sob aspectos poucos analisados no Brasil.

Nos dias atuais, as obras aqui cotejadas e essa figuração ambígua expressionista podem ser lidas como histórias de registro dos inconvenientes que revelam e figuram a condição dos personagens LGBTQIAPN+

nos contextos que não conseguiam ser democráticos, porquanto eram discriminatórios em relação à sexualidade.

Referências

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro* – estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

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

HOUCHIN, John. *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. Tradução de Rosa Krausz. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MEDEIROS, Antonio Gerson Bezerra de. Poetas visionários: a presença de Hart Crane na dramaturgia de Tennessee Williams. *Dramaturgia em Foco*, Juazeiro, v. 5, n. 1, p. 19-33, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1384>. Acesso em: 22 maio 2021.

OLSEN, Christopher. *Off-off-Broadway – The Second Wave: 1968-1980*. Breinigsville: CPSIA, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Maria Lúcia Pereira *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

QUINN, Vincent. *Hart Crane*. New York: Twayne Publishers, 1963.

SAVRAN, David. *Communists, Cowboys, and Queers – The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota, 1992.

SOVA, Dawn B. *Banned Plays – Censorship Histories of 125 Stage Dramas*. New York: Facts on File, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

THE CELLULOID Closet. Direção: Rob Epstein; Jeffrey Friedman. Produção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman. [S. l.]: YouTube, 2019. (107

min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I-TUF_GN_r8. Acesso em: 2 jun. 2021.

WILLIAMS, Tennessee. *27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays*. New York: New Directions, 1966.

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

WILLIAMS, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-act Plays*. New York: New Directions, 2016.

WILLIAMS, Tennessee. *Spring Storm*. Dan Issac (ed.). New Directions: New York, 1999.

WILLIAMS, Tennessee. *The Magic Tower and Other One-act Plays*. Thomas Keith (ed.). New York: New Directions, 2011.

WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. New York: New Directions, 1990a. v. I.

WILLIAMS, Tennessee. *The Theatre of Tennessee Williams*. New York: New Directions, 1990b. v. IV.

WILLIAMS, Tennessee; WINDHAM, Donald. *You Touched Me! – A Romantic Comedy in Three Acts*. New York: Samuel French, 2010.

WOODS, Gregory. *A History of Gay Literature – The Male Tradition*. London: Yale University Press, 1998.