

A figuração manifesta da homossexualidade nas *late plays* de Tennessee Williams escritas entre 1970 e 1983

La figuración manifiesta de la homosexualidad en las late plays de Tennessee Williams escritas entre 1970 y 1983

The overt figuration of homosexuality in Tennessee Williams' late plays written between 1970 and 1983

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Universidade de São Paulo

E-mail: sp.vi@hotmail.com

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

RESUMO

O presente artigo examina a representação manifesta da homossexualidade em 12 *late plays* de Tennessee Williams, escritas entre 1970 e 1983, obras absolutamente inéditas no Brasil. Para isso, leva em consideração o contexto histórico, social e cultural em que foram concebidas: a contracultura, o teatro alternativo *off* e *off-off-Broadway*, o surgimento do teatro gay nos EUA e a ascensão do conservadorismo na era Reagan e suas consequências nefastas. A análise revela um outro Tennessee Williams, tanto em relação à sua poética conhecida no Brasil, quanto em temas abordados, evidenciando a iminência das questões LGBTQIAPN+, ao figurar suas realidades e a estrutura nevrálgica da sociedade estadunidense.

Palavras-chave: *dramaturgia; teatro estadunidense; teatro gay*.

ABSTRACT

This article explores the explicit representation of homosexuality in 12 late plays by Tennessee Williams, written between 1970 and 1983, works completely unpublished in Brazil. To do so, it takes into account the historical, social, and cultural context in which they were conceived: the counterculture, the alternative theater scene off and off-off-Broadway, the emergence of gay theater in the US, and the rise of conservatism in the Reagan era, and its detrimental consequences. This analysis reveals another side of Tennessee Williams, both in terms of his known style in Brazil and the themes addressed, highlighting the urgency of LGBTQIAPN+ issues by portraying their realities and the essential structure of American society.

Keywords: *dramaturgy; American theatre; gay theatre.*

RESUMEN

El artículo examina la representación manifiesta de la homosexualidad en 12 *late plays* de Tennessee Williams, escritas entre 1970 y 1983, obras absolutamente inéditas en Brasil. Para ello, toma en consideración el contexto histórico, social y cultural en el que fueron concebidas: la contracultura, el teatro alternativo off y off-off-Broadway, el surgimiento del teatro gay en Estados Unidos y el auge del conservadurismo en la era Reagan y sus consecuencias nefastas. El análisis revela otro Tennessee Williams, tanto en relación con su poética conocida en Brasil como en los temas abordados, evidenciando la inminencia de las cuestiones LGBTQIAPN+ al figurar sus realidades y la estructura neurálgica de la sociedad estadounidense.

Palabras clave: *dramaturgia; teatro estado-unidense; teatro gay.*

Data de submissão: 02/09/2024
Data de aprovação: 02/12/2024

Um Tennessee Williams inédito e inexplorado

No vasto panorama da dramaturgia do século XX, poucos nomes ressoam tão distintamente quanto o de Tennessee Williams [1911-1983]. Reverenciado por sua habilidade em capturar as complexidades da condição humana e da sociedade estadunidense em suas peças, Williams é, em seu país, uma voz seminal do teatro mainstream do segundo pós-guerra, desafiando convenções, explorando territórios poéticos experimentais e mapeando a intrincada teia político-social de seu país.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. *A figuração manifesta da homossexualidade nas late plays de Tennessee Williams escritas entre 1970 e 1983*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54353> >

Um aspecto notável da obra de Williams, ainda desconhecido no Brasil, é a figuração aberta de personagens LGBTQIAPN+, que se revela pioneira em seu país ao opor-se à perseguição sanguinária a esses indivíduos com suas leis de segregação, o macarthismo, a censura e o conservadorismo teocrata. Juntamente com contemporâneos, como Landford Wilson e Robert Patrick, precursores do que foi chamado teatro gay nos Estados Unidos, a partir da década de 1960, esculpiu uma inolvidável poética teatral com essa figuração, dando voz, visibilidade e cidadania às experiências desses indivíduos marginalizados. Isso possibilitou um recorte de sua realidade na sociedade de seu país – mesmo que a matéria principal de suas peças não fosse a questão LGBTQIAPN+. Com essa figuração, Williams transcendeu estereótipos e superficialidades, trazendo à tona o personagem *queer* envolto em uma rede intrincada de preconceitos, conflitos e *modus operandi* que ecoam além das margens da sociedade convencional, do moralismo, dos estereótipos da família judaico-cristã branca e heteronormativa, além de uma ácida crítica ao *American Way of Life*.

Este estudo se propõe a explorar o papel central de Tennessee Williams na evolução da representação LGBTQIAPN+ manifesta em sua dramaturgia, examinando personagens em peças escritas entre as décadas de 1970 e 1980 – portanto, inéditas no Brasil –, por sua vez, revelando o impacto cultural e social de suas narrativas.

A importância de Tennessee Williams figurar personagens LGBTQIAPN+ com caracterização explícita é multifacetada e significativa. No Brasil, apenas os personagens ausentes do palco são amplamente conhecidos de suas peças mais celebradas, tais como Alan Grey, de *A Streetcar Named Desire* [*Um bonde chamado Desejo*, 1947], Skipper, Jack Straw e Peter Ochello, de *Cat in a Hot Tin Roof* [*Gata em telhado de zinco quente*, 1955], e Sebastian Venable, de *Suddenly Last Summer* [*De repente, no último verão*, 1958]. Quando muito, alguns poucos estudiosos percebem alguns personagens que tiveram sua homossexualidade figurada com substratos simbólicos, metáforas e elipses, tais como Tom, de *The Glass Menagerie* [*O zoológico de vidro*, 1945], ou, de suas peças em um ato, Lily de *Why Do You Smoke So Much, Lily?* [*Por que você fuma tanto, Lily?*, 1935], ou Donald, de *Summer at the Lake* [*Verão no lago*, 1937]. Nesses casos, todas elas já publicadas e encenadas no Brasil.

Ao longo das décadas de 1940 e 1950, Tennessee Williams construiu uma dramaturgia que transitava entre o explícito e o implícito, revelando camadas de complexidade e sutileza em suas narrativas. Nesse contexto, sua abordagem à homossexualidade se apresentava de forma indireta, estabelecendo um diálogo silencioso com a censura e com a sociedade, transformando o palco em um espaço de resistência simbólica e de densidade poética.

Ao longo de sua obra para o teatro [de Williams] das décadas de 1940 e 1950, a homossexualidade aparece – sempre de forma oblíqua – como um estilo distintivo e elusivo, em cada palavra e em nenhuma palavra, como um jogo de sinais e imagens, de texto e subtexto, de elaboração e substituição metafóricas, de revelação e ocultação – em suma, como a própria textualidade. É o segredo não dito que força até mesmo os críticos mais homofóbicos de Williams a disfarçarem seus ataques, repreendendo o dramaturgo, em uma resenha cuidadosamente codificada, por sua ‘atitude obsessiva’, seu ‘teatralismo empolado’ e sua preocupação com o ‘sórdido’, o ‘repugnante’ e o ‘desigual’¹ (Savran, 1992, p. 83, tradução nossa).²

Dessa forma, pode-se afirmar que, ao incluir esses personagens em suas peças de maneira franca e autêntica, Williams desafiou as normas sociais e os tabus da sua época, contribuindo para a representação mais inclusiva da realidade, o que contribuiu para gerar novas poéticas de representação LGBTQIAPN+ no teatro estadunidense. Sua abordagem não apenas trouxe à tona questões de identidade e sexualidade, mas sobretudo humanizou as experiências desses personagens, promovendo representação política e crítica sociológica. Passou por cima das acusações de escatologia e figurou, com ironia e lirismo, facetas da sexualidade humana que poucas vezes se viu tão bem retratadas no teatro moderno.

Ao longo de sua carreira, Williams demonstrou um compromisso firme em apresentar os desafios enfrentados por indivíduos que não se encaixam nas normas heteronormativas da sociedade em peças de sua fase final [as chamadas *late plays*, escritas entre 1962 e 1983], pouco iluminadas com estudos acadêmicos e encenações no Brasil. Com a encarnação aberta e franca da homossexualidade e de outras identidades não conformistas, Williams reflete os valores e preconceitos da sociedade estadunidense. Com isso, fica claro que seus personagens LGBTQIAPN+ não se limitam a uma mera temática, mas que isso, constituem uma parte integral da estética e dos contextos das suas peças.

Ao contrário de suas obras mais conhecidas, como *The Glass Menagerie* e *A Streetcar...*, que são consideradas clássicos do teatro moderno, as *late plays* de Williams não receberam o mesmo nível de aclamação crítica e popular. No entanto, elas têm sido estudadas e encenadas nos Estados Unidos e em outros países, revelando a evolução estilística do autor e de suas preocupações artísticas ao longo de sua carreira – fato que não aconteceu/acontece no Brasil, em que permanece *congelado* apenas nas peças das décadas de 1940 e 1950.

Tennessee Williams não apenas enriqueceu o panorama do teatro com uma representação mais autêntica da diversidade, mas também contribuiu para ampliar as possibilidades de diálogo sobre orientação sexual, identidade e pertencimento na sociedade, mesmo sofrendo preconceito, cancelamento e incompreensões naquele momento bem mais difícil para essas questões.

Assim como Foucault, Williams parece declarar orgulhosamente e com alegria que ‘a homossexualidade é uma ocasião histórica para reabrir virtualidades afetivas e relacionais, não tanto pelas qualidades intrínsecas do homossexual, mas devido aos preconceitos contra a posição que ele ocupa.’³ Como Foucault, Williams reconfigura e valoriza o que há muito tempo foi subjugado (Savran, 1992, p. 173, grifos do autor, tradução nossa).⁴

Através dessa investigação, busca-se não apenas reconhecer a marca artística de Williams, ao figurar esses personagens nessas peças ainda pouco conhecidas no Brasil, mas, sobretudo, celebrar sua coragem e visão, que desafiam as normas de sua época e pavimentaram o caminho para uma representação mais autêntica e inclusiva no teatro contemporâneo.

Ao levantar as obras de Williams, Arnaut (2022, p. 121) afirma que há 41 *late plays* publicadas nos Estados Unidos e, em torno de 15 não publicadas, o que equivale a aproximadamente 35% do total das peças teatrais conhecidas do autor até o presente momento. Em sua revisão bibliográfica, o autor levantou 163 obras conhecidas de Tennessee Williams, entre as que foram publicadas ou não.

Os personagens de Williams com figuração aberta da sexualidade escritos entre 1930 e 1960 foram estudados em Toledo (2023). Este presente trabalho é um recorte da continuação deste estudo, de forma a abranger toda a obra publicada e outras que o autor pôde ter contato durante a pesquisa. Com o estudo anterior, soma-se o total de 13 peças com esses personagens declarados nas suas

late plays. Há que se lembrar que há outras abordagens de personagens LGBTQIAPN+ nessas obras de sua última fase, tal como nas outras, que não se enquadram na *figuração aberta* e, por não fazer parte deste recorte, não foram cotejadas.

O surgimento do *teatro gay* nos Estados Unidos

O chamado *teatro gay*, com temas ou personagens hoje designados LGBTQIAPN+, é freqüentemente associado ao que seria o seu marco inicial nos Estados Unidos, em 1964, com duas peças apresentadas no Caffe Cino, um café-teatro influente do *off-off-Broadway*: *The Madness of Lady Bright* [*A loucura de Lady Bright*], de Lanford Wilson, e *The Haunted Host* [*O anfitrião assombrado*], de Robert Patrick. Em um período de intensa intolerância à homossexualidade, essas peças podem ser vistas como um episódio significativo no teatro estadunidense e possivelmente no cenário mundial, ao figurar personagens que desafiavam, de forma mais explícita, as normas heteronormativas, predominantemente brancas e judaico-cristãs, o que raramente acontecia na dramaturgia estadunidense até então.

Dramaturgos e dramaturgas enfrentaram censura em décadas anteriores, tal como Mae West⁵, com sua peça *The Drag* [uma tradução literal seria algo como *O transformista*], proibida na *Broadway* em 1927. De 1930 a 1960, houve extensas normas de censura a temas gays no teatro e no cinema nos EUA (Epstein; Friedman, 1995). Há outras manifestações que envolvem esse retrato da homossexualidade também importantes, como a peça *The Children's Hour* [1934, traduzida no Brasil por *Infâmia*], de Lillian Hellman. Embora, na peça, não sejam usadas palavras como *lesbian* [lésbica], público e crítica entenderam bem o drama relacionado à sexualidade que não podia ser dita/expressa da personagem Martha.

Desta forma, é importante ressaltar que, embora fique claro em alguns textos dramatúrgicos que o personagem seja LBGTQIAPN+, isso ocorre por meio de simbologias e metáforas. A figuração clara e objetiva desses personagens só ocorreu a partir da década de 1960.

O Caffe Cino era localizado no Greenwich Village, um bairro conhecido por sua liberalidade em relação à presença de gays e comportamentos não convencionais em contraste com a sociedade ultraconservadora pós-década de 1950. Foi o ambiente acolhedor à experimentação e ao surgi-

mento de novas formas de expressão artística. Esses dramaturgos e dramaturgas reconheciam que era uma inovação escrever peças sobre personagens LGBTQIAPN+ assumidos, retratando suas vidas cotidianas de maneira semelhante à dos heterossexuais. Para tanto, também criaram novas formas dramatúrgicas para expressá-los.

Antes deles, a existência desses personagens era sempre permeada de metáforas, um jogo de palavras que deixava a orientação sexual não definida. Porém, esses personagens não tinham ações decisivas e nem eram protagonistas. Quando isso acontecia, havia uma aura misteriosa sobre eles, surgindo os homossexuais para alívio cômico, tratados como infantilizados e vilões punidos, ao final, com prisão, morte, enlouquecimento ou humilhações sem precedentes (Epstein; Friedman, 1995). Martha, de *The Children's Hour*, suicida-se no final após revelar-se lésbica.

O Caffe Cino teve, assim, um papel fundamental para a formação de uma comunidade artística que consumiria esse tipo de abordagem em espetáculos teatrais: a própria comunidade gay; aqueles que, à margem, viviam *no armário* ou não. Darren Blaney (2014), professor da Universidade de Miami, destaca o impacto cultural dessas peças e de seus criadores, não apenas como contribuições para o teatro gay, mas sobretudo como impulsionadoras do ativismo político e do que se chamou *gay liberation* [liberação gay] alguns anos depois. Joe Cino, o dono do espaço, afirmou, sobre aquele momento histórico: "é uma época mágica" (Blaney, 2014, n.p.).⁶

A peça de Wilson era sobre uma *drag queen* e a de Patrick sobre um homem gay cujo namorado, um ex-garoto de programa, morre e ele precisa procurar formas de lidar com essa questão. Em especial, essa última contribuiu para uma incipiente sensação de liberação das amarras do heteronormatismo naquele momento em que essa comunidade vivia reclusa e tivera perseguições severas, mortes, humilhações públicas, torturas e prisões durante o macarthismo, na década anterior.

Ao promover a visibilidade e autoaceitação, desestabilizar construções sociais tradicionais, fornecer um modelo para o empoderamento individual e expor a opressão, a homofobia e o heterossexismo, Patrick desafia as normas da sociedade estadunidense de 1964, oferecendo uma representação afirmativa em um contexto em que a mera percepção da presença de pessoas gays em público, com a quebra comportamental estereotipada e heteronormativa, poderia resultar em

prisão. O teatro *queer* de Patrick emergiu, sobretudo, como um agente catalisador na formação do movimento que se avolumou e organizou passeatas e lutas para os diretos de igualdade, tão impedidos pelas forças policiais e pelas ações governamentais, inclusive até a década de 1990.

Em *The Haunted Host*, Robert Patrick (2009) aborda a resistência criativa como uma ferramenta política, representando a produção teatral como uma batalha de vontades. O autor destaca a visibilidade como o primeiro passo não apenas para a aceitação social, mas também para um sentido interno de poder. Na narrativa, a resistência criativa leva à construção de uma autoimagem robusta e viril para o homem gay, ressaltando o papel transformador do teatro na construção da identidade e da comunidade. A peça sugere que a autorrevelação, simbolizada pela saída do armário do personagem Jay em uma sociedade alternativa, capacita-o a transcender seu luto. O apoio da comunidade gay e o ambiente acolhedor do Caffe Cino são essenciais nesse processo, destacando a importância do apoio e da fraternidade. O café teatro é descrito como uma utopia efêmera, mas crucial, na qual relacionamentos e camaradagem floresciam entre artistas gays.

A capacidade do palco de tornar o privado público permite a remodelação da sociedade. A encenação é um agente facilitador para a consciência compartilhada e à ação pública, ajudando a aflorar identidades *escondidas*. O palco, sendo inherentemente um local de ritual, desempenha essa função social ao criar uma comunidade que se reflete e se identifica mutuamente.

O público dessa comunidade, então reprimido e ultrajado, ao se ver refletido nas representações teatrais como essas, é incentivado a imaginar/projetar suas próprias vidas escondidas dentro de uma esfera pública mais ampla, uma cultura *queer* compartilhada e, assim, possível e sem necessidade de mentiras. Esse poder transformador da representação teatral é crucial na promoção da conscientização e na construção de comunidades que ultrapassam os limites do palco.

Durante esse período, Tennessee Williams não participou desse movimento com Wilson e Patrick. Ele frequentava o circuito *off* e *off-off-Broadway*, sorvendo suas ideias, poéticas e novas formas de interpretação e de fazer teatro. Trazendo para suas novas peças esses valores experimentais, sua escrita foi interpretada como uma capitulação aos modismos contraculturais do *off* e do *off-off-Broadway* e, para um dramaturgo aclamado pelo sistema, isso não foi perdoado pela crítica e pelo público. Abandonado pelos fãs, que permaneciam fiéis às suas obras consagradas no *mainstream*,

ele continuou na mesma trajetória inovadora e experimental, adotando estéticas provenientes do teatro alternativo das décadas de 1960 a 1980, o que gerou revoltas entre seus seguidores, muito provavelmente devido à falta de compreensão daquele momento [contra] cultural, político e social.

Sua adaptação às mudanças estéticas e sociais da época reflete não apenas sua busca contínua por relevância, mas também pela complexidade e pela fluidez do cenário teatral durante essa era de transformação.

A figuração declarada sobre a homossexualidade

Listam-se os personagens LGBTQIAPN+ que Tennessee Williams figurou de forma identificada em suas peças escritas nas décadas de 1970 e 1980, seguindo-se de uma breve análise de contexto sócio-histórico. Neste caso, o dramaturgo não teve dificuldade em retratar a sensibilidade homossexual, propondo a descrição do personagem em ações, diálogos e em suas consequências, sobre tudo nas rubricas.

Confessional [Confessionário, 1970] (Williams, 1970, p. 153-198) é a versão em um ato da peça longa *Small Craft Warnings* [Aviso aos navegantes, 1972] (Williams, 1981). Em ambas, Williams reúne três personagens homossexuais com outros heterossexuais em um bar. Não há, todavia, confronto e discurso homofóbico, os gays estão à margem, como todos no bar. Sendo assim, os diálogos não trazem nenhuma posição contra ou a favor ao que eles são: integrantes de uma sociedade na qual todos são *outsiders*, desenraizados do sistema capitalista.

Doc é um roteirista gay que não consegue emprego no sistema por não escrever textos comerciais, tendo sido considerado muito *poético*, nada palatável. Quentin, intitulado apenas de Jovem, na primeira versão, e Bobby, o Rapaz de Iowa na versão em um ato, formam um casal e expõem suas dores e dificuldades para sobreviverem na sociedade que não os aceita.

A principal característica estética da peça é seus expedientes épicos. Em um determinado momento, cada personagem dirige-se à plateia do centro do palco e explica-se – daí o título da peça em um ato. Williams cria um verdadeiro *Confessionário* –, dando elementos e segredos que não serão trabalhados em ações ou nos diálogos. “Quentin: [...] Há uma grosseria, uma grosseria mortal, na experiência de vida da maioria dos homossexuais” (Williams, 1981, p. 46, tradução nossa).⁷

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. A figuração manifesta da homossexualidade nas *late plays* de Tennessee Williams escritas entre 1970 e 1983

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 33, jan. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54353> >

Em *Confessional* e *Small Craft Warnings*, Tennessee Williams explora não apenas a marginalização dos personagens homossexuais, mas também a complexidade de suas identidades e experiências. “Esta peça [Small...] trata de pessoas comuns, em um bar simples. A linguagem dos personagens, a violência, a sexualidade e a homossexualidade são justificadas pelo contexto da peça” (Hofer Jr., 1971, p. 3, tradução nossa).⁸

Ao situar esses personagens em uma sociedade na qual todos se sentem deslocados, Williams destaca a universalidade da exclusão e alienação, independentemente da orientação sexual. Essa representação desafia a narrativa convencional de confronto direto e discurso homofóbico. Em vez disso, ressalta a interseção de diversas formas de marginalização dentro da sociedade capitalista.

Além disso, os expedientes épicos convidam o público a uma jornada íntima de autodescoberta e reflexão. Ao permitir que *confessem* seus segredos mais profundos com a plateia, Williams cria uma conexão emocional que transcende as barreiras da representação teatral do drama tradicional estadunidense, calcado no realismo e no dialogismo. Esses momentos oferecem uma visão penetrante das lutas pessoais, enquanto levantam questões mais amplas sobre identidade, pertencimento e resistência. Abaixo, um trecho do monólogo de Bobby, quando revela sua primeira experiência homossexual – bissexual, na verdade:

Nas montanhas de Nebraska, passei uma noite com um grupo de jovens rebeldes da minha idade, e começou a esfriar após o pôr do sol. Uma jovem selvagem e encantadora me convidou para ir debaixo de um cobertor apenas com um sorriso, e depois um rapaz, eu no meio, e ambos continuavam dizendo ‘amor’, um em um ouvido e o outro no outro, até que eu não sabia mais qual ‘amor’ era de qual ouvido ou qual... toque... A montanha era alta e o ar da noite... estimulante e os toques não eram grosseiros... (Williams, 1981, p. 35, grifos do autor, tradução nossa).⁹

Dessa forma, essas duas peças não apenas expandem os limites das temáticas convencionais do teatro, mas que isso, lançam luz sobre as complexidades de gênero em um mundo marcado pela exclusão e pela busca por autenticidade. Através de sua narrativa multifacetada e de sua abordagem inovadora, Williams convida o público a uma experiência teatral que provoca reflexões sobre as estruturas sociais e culturais no contexto da ascensão do conservadorismo no final do movimento que foi chamado de contracultura¹⁰ e início das reações estatais ultraconservadoras do governo corrupto de Richard Nixon, conhecido pelo escândalo *Watergate*.

Em *Vieux Carré* [1976] (Williams, 2000), o Escritor, não nomeado na obra, hospeda-se em uma pensão barata no bairro Vieux Carré de Nova Orleans, então decadente na década de 1940, o mesmo nome da pensão. Lá, ele se encontra com o velho escritor Nightingale, o Fotógrafo, não nomeado, um rapaz que está morrendo de tuberculose, e o bissexual Tye, um segurança e *streeper* de um bar/boate gay, que tem um caso com um homem que se veste de mulher. É abertamente uma peça sobre a homossexualidade durante a Segunda Guerra naquela cidade do Sul dos Estados Unidos, na qual a permissividade em relação ao comportamento sexual aberto era crescente. "Nightingale: Não tem uma vida gay decente lá nesse lugar?" (Williams, 2000, p. 23, tradução nossa).¹¹

Vieux Carré apresenta um panorama rico da sociedade em transformação durante a década de 1940, em Nova Orleans, destacando não apenas questões da homossexualidade. Explora a decadência urbana, a solidão e a busca por identidade em um contexto de guerra iminente. A pensão barata serve como um microcosmo desse mundo em transformação, no qual os personagens heterossexuais e LGBTQIAPN+ se encontram e interagem, cada um lidando com seus próprios conflitos e dilemas pessoais em meio à agitação social e cultural.

A peça longa *This Is (An Entertainment)* [*Isto é (Um entretenimento)*, 1975]¹² (Williams, 1975), embora tenha sido encenada em 1976 nos Estados Unidos, não foi publicada e ainda é quase totalmente desconhecida, sendo objeto de interesse de apenas alguns estudiosos da obra do dramaturgo. Possui o enredo que espelha a peça ganhadora do Pulitzer *Idiot's Delight*¹³ [*Este mundo louco*, título do filme de 1939 no Brasil, adaptado da peça, 1936], de Robert E. Sherwood.

Traz uma condessa hedonista em busca de aventuras sexuais. Ela é esposa de um rico fabricante de munições, o Conde, que se revela homossexual, juntamente com o seu barbeiro, e que chega a um elegante hotel *resort* de um país da Europa Central em meio a uma guerra. Ela alcança seu objetivo com a ajuda de um belo motorista loiro e sósia do marido (interpretado, inclusive, pelo mesmo ator que faz o marido, segundo orientação das rubricas), um líder da revolução local, aproximações claras com as ditaduras suplantadas pelos Estados Unidos na América Latina e em outros países.

Com evocações formais às poéticas utilizadas por Jean Anouilh, Samuel Beckett, Eugene Ionesco e Jean Genet, Williams entrega uma comédia farsesca que lembra o *vaudeville*, parodiando o momento político e os estereótipos de gênero, atacando Henry Kissinger, o escândalo *Watergate* e

amalgamando elementos do desenho animado, o *Grand Guignol*¹⁴ e o chamado teatro do absurdo. Obra não compreendida quando foi encenada e, por isso mesmo, muito criticada (Eichelbaum, 1976), é um dos grandes trabalhos de sua fase final, infelizmente deixada de lado pelas editoras e pelos interessados e familiarizados com Williams.

Devido ao tom farsesco e de paródia, os personagens possuem falas absolutamente irônicas, elevando a peça a uma poética *camp* sem precedentes. No contexto estético da dramaturgia, esse termo se refere a um estilo ou sensibilidade artística que valoriza o exagero, o artificialismo, o humor extravagante e o teatralismo deliberado. O *camp*, muitas vezes, celebra a hiperbolização e a plasticidade como uma forma de comentário social ou crítica cultural, frequentemente de maneira irônica ou satírica (Sontag, s.d.). Williams o sorveu por ser um recurso de teatro experimental do *off-off-Broadway*, em especial do *Theatre of Ridiculous* de Charles Ludlam. Utiliza-o, nessa obra, com uma comédia de costumes e de sátira social. Explora, assim, identidade, gênero, sexualidade e política de maneira provocativa e subversiva.

O *camp*, em *This Is*, traz à tona diálogos exagerados, personagens estereotipados ou caricatos, cenários extravagantes e situações absurdas, nas falas e nas rubricas, tal como está abaixo, em que explica como a condessa se portava em relação à vida sexual do conde:

Ela não permitia que ele escolhesse seus próprios acompanhantes, não, insistia em nomeá-los ela mesma. Não queria nenhum veadinho em seus aposentos privados, possivelmente atrasando-o em sua passagem da meia-noite até a casa dela, Casa de Saxe-Coburg. Não, não, Coburg-Gotha, vamos manter isso claro! (Williams, 2024, p. 33).

O Homem, um pastor anglicano, personagem não nomeado de *Kirche, Küche, Kinder (An Outrage for the Stage)* [Igreja, cozinha, criança (Um ultraje ao teatro), 1979] (Williams, 2008, p. 101-131), é uma representação icônica do estereótipo de um machista, porém se revela um garoto de programa aposentado que, ao final, precisa voltar ao trabalho para sustentar a família. Em uma das cenas emblemáticas relativas à homossexualidade na peça, ele fiscaliza o corpo dos filhos gêmeos de 15 anos, um casal de jovens que não se dá bem no ofício da prostituição, pois prefere a relação sexual sem cobrar. O interesse nas nádegas do filho, ao mesmo tempo em que afronta a instituição da família, parodia o papel do sexo masculino na sociedade. A peça é uma crônica que critica as instituições religiosas, o casamento, a sociedade patriarcal e o papel imposto para a mulher.

HOMEM: Prossiga, tira essa roupa! Comece soltando suas calças. – Hmmm. Não tem muito pelo e está apenas começando a brotar um pouco de pelúcia loira. [...]. Agora faça uma meia volta para que eu possa avaliar as atrações posteriores. – Ahh, está aí [o que vai ser] a sua fonte de fortuna [...] (Williams, 2008, p. 117, tradução nossa).¹⁵

O grande poeta simbolista estadunidense Hart Crane, pelo qual Williams nutria verdadeira adoração e tinha em suas obras uma grande inspiração poética para sua dramaturgia, é o personagem da peça em um ato *Steps Must Be Gentle* [Os passos devem ser gentis, 1980] (Williams, 2016, p. 94-106). O poeta cometeu suicídio atirando-se ao mar durante um cruzeiro marítimo pelo Caribe, logo após ter flirtado com um marinheiro e ter sofrido agressão física do rapaz. Humilhado, viu no suicídio a única saída.

A história do poeta chamou muita atenção de Williams, deixando-o perplexo. Apesar de ter conhecido sua obra em 1934, somente em 1948 começou essa peça, quando a mãe do poeta faleceu, terminando-a em 1980, quando seria possível a figuração aberta de um homossexual. Na peça, a mãe vai até o fundo do mar para se encontrar com o filho e tentar resgatar uma relação que nunca foi boa, além de tirar satisfações sobre sua homossexualidade e as razões que o levaram ao suicídio.

Em um trabalho antirrealista, Williams traz um retrato contundente de um homem gay que pagou um preço amargo e fatal por ter assumido seu desejo publicamente. Nem após a morte ele teve paz. “Grace: – Eu fico pensando se aquela sua confissão na Califórnia, aquela obscura 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).¹⁶

A peça *Something Cloudy, Something Clear* [Um tanto turvo, um tanto claro, 1980] (Williams, 1995) é originária da peça em um ato *The Parade, or Approaching the End of a Summer* (O desfile ou Aproxima-se o fim do verão, 1962). Sua gênese ocorreu em 1941, após a perda de seu namorado, Kip Kirnann. Em 1962, Williams revisou seus rascunhos e, posteriormente, apresentou-a em 1980, versão aqui cotejada. Os personagens Dick e Don, da versão em um ato, foram transformados em August e Kip, respectivamente, na segunda versão.

A relação amorosa entre um dramaturgo mais velho e um jovem dançarino canadense é explorada com profundidade, abordando as relações homoafetivas com sensibilidade e inserindo-as como uma das complexas facetas da questão LGBTQIAPN+ no início dos anos 1980. “Clare: Eu acredito

que você ama, eu acredito que você ama o Kip, e espero que seja com o olho que você enxerga. Por que você está tremendo? O que está tentando esconder? Eu sabia que você amava o Kip [desde] quando você chegou vagando na noite passada" (Williams, 1995, p. 32, tradução nossa).¹⁷

August, apaixonado por Kip, revive a paixão em 1980, ao passo que, simultaneamente, as cenas de sua relação conturbada pelas imposições sociais emergem de 1940. "August: Está bem. Calma, Clare. — Claro que eu amo o Kip" (Williams, 1995, p. 33, tradução nossa).¹⁸ Nas ações deste período, o público conhece mais detalhadamente a angústia e a paixão contida do personagem: Kip, seu namorado, tinha um tumor cerebral, que o mata ao final. "August: Quando ela parou de brilhar alguma vez? Como o céu sobre o mar? [Pausa. Kip esfrega a testa. August se inclina para frente e coloca seus dedos delicadamente no rosto de Kip e ao longo de sua garganta.] Filho de Deus — você — não existe mais" (Williams, 1995, p. 33, tradução nossa).¹⁹

A relação homoafetiva se revela tão delicada e tênue, que a escrita de Williams converge, de fato, ao que Raymond Williams (2001) chamou de tragédia moderna. Segundo o escritor socialista, a tragédia está atrelada ao movimento histórico-social e ao choque de valores daquele momento. O sentido trágico vem à tona quando se desenvolve o embate entre esses valores opostos e nenhuma das partes está disposta a ceder.

Com ação simultânea em 1940 e 1980, é uma típica obra de Williams desta última década, com deslocamentos do realismo e exuberante referência a personagens LGBTQIAPN+. Naquele momento, peças como *Steps Must Be Gentle* e *Something Cloudy, Something Clear*, com personagens mortos ou que morrem em cena, figuram uma realidade lancinante para o palco. Com o avanço da epidemia da AIDS naquele momento, o desconhecimento sobre o vírus, formas de contaminação e, sobretudo, o impedimento de tratá-la ou como lidar com os pacientes, milhares de pessoas LGBTQIAPN+ foram mortas, sem apoio estatal e da sociedade. O governo de Jimmy Carter e, posteriormente, de Ronald Reagan, impediram o progresso das pesquisas e a informação, rebatendo com posturas austeras, teocratas, moralistas, homofóbicas, totalitárias e negligentes, contribuindo com a mortalidade e a expansão da epidemia de maneira global.

Não é segredo que a resposta de Ronald Reagan à crise do HIV/AIDS deixou uma mancha em seu registro presidencial; quando ele finalmente abordou a epidemia de forma séria — em 1987 — quase 23.000 pessoas já haviam morrido da doença.

Embora Reagan tenha rotulado a AIDS como ‘inimigo número um da saúde pública’, ele também sugeriu que sua disseminação poderia ser reduzida por meio de comportamento ético — ou seja, abstinência. ‘Afinal, quando se trata de prevenir a AIDS, a medicina e a moral não ensinam as mesmas lições?’ ele disse, segundo o *New York Times* (Gibson, 2015, n.p.).²⁰

A tragédia das duas peças funciona primordialmente como uma crítica ao final do governo de Carter [1977-1981] e ao início da era Reagan [1982-1989]. Elas expõem personagens à margem da campanha teocrata e conservadora daquele momento histórico, abordando questões como feminismo, no caso somente de *Steps...*, homossexualidade e direitos humanos. Williams permite, assim, por meio de sua obra, uma poesia que revela, mesmo que de forma indireta, a situação funesta e lastimável de personagens LGBTQIAPN+ em um Estado que negava licenças e direitos democráticos para estabelecer uma sociedade igualitária em um contexto imperialista e capitalista.

Nessas peças, a representação de personagens LGBTQIAPN+ mortos pode ser lida como uma metáfora do contexto social e político da AIDS. E os personagens não precisam estar contaminados, pois é a sua morte que os associa ao momento histórico. Esses personagens são parte essencial da narrativa, com uma carga simbólica significativa. São, assim, símbolos da marginalização e exclusão enfrentadas pela comunidade LGBTQIAPN+. Suas mortes, simbolicamente, refletem as vidas perdidas e as vozes silenciadas devido à discriminação, ao preconceito, à negligência, ao moralismo e à força da religiosidade que não está preocupada com a condição humana, mas com a propagação de preceitos para manter o *status quo* e a submissão ao capitalismo.

Com essas duas peças, Williams expressa suas reivindicações políticas e sociais, tanto em relação à legislação quanto à representação de gênero, por meio de uma paródia de seu tempo, com dois personagens mortos, Kip e Hart, que conseguem impactar reflexões épicas, pelo estranhamento e a forma grotesca de aproximar a morte de uma tragédia iminente e que tangencia a realidade contemporânea de seu momento histórico. Em uma época em que poucas vozes defendiam os direitos das minorias por meio de medidas legislativas e políticas públicas, Williams não apenas se destaca como inovador em sua dramaturgia, mas também como um observador crítico dessa sociedade nevrálgica para esses indivíduos.

Atualmente, sua obra requer uma releitura e reflexão sob perspectivas contemporâneas, reconhecendo Williams como alguém que já estava engajado nas questões que hoje são pautas importantes em relação às mulheres e às pessoas LGBTQIAPN+.

Anton Tchekhov era um dos autores reverenciados por Tennessee. Ele chegou a fazer uma adaptação de *A gaivota* [1895] na década de 1980, intitulada *The Notebook of Trigorin – A Free Adaptation of Anton Chekhov's The Sea Gull* [O diário de Trigorin – uma livre adaptação de 'A gaivota' de Anton Tchekhov, 1981]. Nela, Williams desconstrói a peça original, causando até certa indignação aos fãs do dramaturgo russo. É válido lembrar que adaptações desse tipo se tornaram mais comuns a partir da década de 1990, especialmente na Inglaterra. Até então, não eram aceitas e compreendidas como manifestações artísticas, mas abuso ou profanação dos clássicos, que não podiam ser pulverizados.

Uma das principais mudanças de Williams foi deixar a impressão de que o personagem Trigorin fosse homossexual ou talvez bissexual, caracterizando-o com delicadeza e submissão à patroa, a atriz Irina Arkadina, aspectos claramente associados a uma sexualidade binária ou que desmonta a figura do macho estereotipado do século XIX. Tendo, inclusive, uma relação de amor e ódio com a atriz, de quem é secretário.

Trata-se de uma admiração exagerada que não caracteriza uma atração física, fugindo dos estereótipos masculinos. Como a ação se passa no século XIX, Tennessee tomou o cuidado de não retratar um homossexual aberto junto aos outros personagens, como o figurava naqueles últimos 20 anos de sua carreira. Seu retrato é delicado e util, lembrando bastante os gays no armário e, até mesmo, aqueles latentes de suas obras escritas entre 1930 a 1950. Porém, a homossexualidade fica evidente. "Trigorin: Na verdade, sou um covarde – moralmente fraco – brando – submisso. São essas características que você acha atraente em mim, Irina?/ Arkadina: Boris, eu te conheço e te aceito e – isso eu juro – te amo de todo o coração" (Williams, 1997, p. 63, tradução nossa).²¹

A introdução da homo/bissexualidade do personagem Trigorin (Ross, 2011, p. 255) gerou controvérsia e discussões sobre seu significado e impacto no texto fonte diante dos estudiosos e admiradores do dramaturgo e escritor russo.

A orientação sexual do personagem é revelada em vários momentos da peça. Uma cena importante ocorre quando Arkadina, confronta-o com uma fotografia e uma carta de um de seus amantes masculinos anteriores. Trigorin a admite e revela detalhes sobre seus relacionamentos com outros homens, como em sua fala:

(Pausa. Trigorin faz algo de natureza violenta: quebra uma garrafa ou derruba uma cadeira.)

Trigorin: Irina, chegou o momento da verdade entre nós: houve outros. Nápoles — Veneza — Atenas. Ah, não muitos outros, mas foram alguns e eles existiram, quando você me conheceu, no café em Moscou, [tinha] um estudante que — sofreu um acidente fatal — inclinou-se demais para fora da janela do quarto que compartilhamos —

Arkadina: Boris, eu sou uma mulher do teatro e do mundo. Você imaginou que eu não estava ciente da sua atração perversa pelo que é considerado — indizível! — Abominação! Mas eu? — Tendo compaixão, eu —

Trigorin: Você, você, você, sempre você! (Williams, 1996, p. 62, tradução nossa).²²

O confronto continua e Arkadina chantageia Trigorin, na tentativa de impedi-lo de abandoná-la:

Arkadina (*gritando*): ABAIXE SUA VOZ, BORIS! — Estes são assuntos que você dificilmente vai querer que sejam ouvidos [por outros] — Eles são meus segredos tanto quanto são seus. E permanecerão meus segredos, assim como seus, até o dia em que você me traír, o dia em que você me abandonar por uma moça ou por um garoto que só quer te usar!

Trigorin: — Claro que isso não tem o menor aspecto de chantagem... (*Ele continua andando de um lado para o outro, respirando pesadamente.*) — Eu não me envolvia com garotos de programa como o seu amigo, o Sr. [Oscar] Wilde. (Williams, 1997, p. 6, tradução nossa).²³

A reação de Arkadina à revelação de Trigorin é ambígua. Ela mostra compreensão em relação à sua orientação sexual, mas também expressa desgosto e preocupação com o impacto que isso poderia ter em sua reputação. Arkadina até chantageia Trigorin para mantê-lo ao seu lado, ameaçando revelar seus relacionamentos homossexuais passados. Isso destaca a complexidade das relações interpessoais de um homem homossexual e as pressões sociais da época em relação à sua orientação.

A introdução da homo/bissexualidade de Trigorin na peça acrescenta uma camada de profundidade à sua caracterização e às dinâmicas entre os personagens. Além disso, levanta questões sobre a identidade, segredos e poder nas relações humanas. Essa representação da homo/bissexualidade também é significativa porque desafia as convenções sociais e a expectativa do público em relação aos personagens e à narrativa.

Em um futuro não muito distante, assolado por diversas guerras termonucleares, as mulheres estão morrendo e os homens mais velhos exploram sexualmente os mais novos em *The Chaky White Substance* [A substância branca do calcário, 1981] (Williams, 2008, p. 21-29). Com uma crônica aterradora sobre a Guerra Fria no início dos anos 1980, o início da era Reagan, Williams vê na ameaça nuclear uma metáfora para falar da relação entre pessoas do mesmo sexo, como um elemento da natureza humana que acabará por ser a única solução após a ganância capitalista destruir o planeta. “Luke: Você não se sente atraído por ela. Por mim sim. Não é? Mark?” (Williams, 2008, p. 10, tradução nossa).²⁴

Em *Sunburst* [O diamante Sunburst, tradução adaptada, 1982] (Williams, 2008, p. 180-187), Giuseppe e Luigi formam o casal de namorados mais sombrio do *Grand Guignol* de Williams: eles intentam roubar o famoso anel de diamante chamado *Sunburst* de uma atriz aposentada que vive em um quarto de um hotel decadente. Como a atriz tem artrite reumatoide e as juntas dos dedos inchadas, o anel não sai e eles propõem decepá-lo. A atriz só consegue mudar a situação declamando trechos de *Macbeth*, de Shakespeare. Em nenhum momento a homossexualidade é tratada como estranha ou o motivo dos rapazes serem criminosos, porém é, sem dúvida, um elemento para caracterizar o grotesco na peça e fortalecer o *Grand Guignol*, causando estranhamento e, claro, perturbação. Williams ainda parodia a heteronormatividade: somente homens tão sensíveis se sensibilizariam com as falas shakespearianas e desistiriam do *Sunburst*.

A atriz tem uma atitude homofóbica, entretanto, como se fosse o público assustado com a proposta esdrúxula da peça, sem dúvida um pasticho no qual Williams alterna a normalidade do humano em sua pluralidade e a hipocrisia burguesa com aversão à diversidade. “Miss Sails: [...] Nunca confiei nesse rapaz. Não, desde que Virgil me disse que ele dormia ao lado dele à noite e, e que tinham intimidades – eu não gostaria de discutir isso” (Williams, 2008, p. 215, tradução nossa).²⁵

Em *Now the Cats with Jeweled Claws* [Agora é a vez das gatas com suas garras de brilhantes, 1981] (Williams, 2016, p. 59-93), uma peça começada a ser escrita nos anos 1960, mas terminada apenas em 1981, há três personagens LGBTQIAPN+: o gerente do restaurante e um casal de rapazes, ambos garotos de programa. A afetação do gerente, que seduz com uma dança, usa dentaduras e faz sexo

oral em um dos rapazes no banheiro do restaurante sem elas, é um recurso *camp* utilizado por Williams para ressaltar o submundo em que esses homens precisam viver para sobreviverem com seus desejos e modos de vida diferentes daqueles impostos pela sociedade.

Esses homens são educados em um mundo em que o homem é visto como um predador para o sexo e a virilidade é uma característica positiva somente quando se é capaz de fazer sexo com o máximo de pessoas possíveis. O gerente é um personagem, portanto, que traz uma sátira da sociedade machista que não sabe educar o homem para perceber sua própria sensibilidade sexual e utilizá-la com respeito. “Segundo rapaz [sorrindo tristemente]: Você já foi chupado por um veado que usa dentaduras? Eles as tiram. Você fecha os seus olhos, você fantasia: é a mesma coisa que foder uma buceta. Desculpa. Eu deveria ter dito você. Na [minha] fantasia é você [...]” (Williams, 2016, p. 53, tradução nossa).²⁶ A linguagem chula de Williams contribui também para o grotesco e uma nova forma dramatúrgica de identificação desse submundo pouco considerado naquele momento.

Em *The Remarkable Rooming-house of Mme. LeMonde* [A notável pensão de Madame Le Monde, 1982] (Williams, 2016, p. 88-100), Williams utiliza, mais uma vez, o *Grand Guignol* para figurar homens homossexuais. Não importa se são bissexuais, se estão no armário ou se são assumidos. O dramaturgo expõe o relacionamento sexual violento de dois homens com Mint, um rapaz deficiente físico que está preso em um quarto pela dona da pensão, Madame Le Monde. Seu filho o estupra e o seu visitante, Hall, o estuprava quando viviam ambos em um orfanato.

A sexualidade aberta associada à violência é uma clara referência à forma que os gays se relacionam nos guetos, porém traz à tona a violência humana naquele momento em que Reagan e Margaret Thatcher tramavam o destino da humanidade sob a possibilidade ou não de uma terceira guerra mundial. Neste contexto, com a terrível ameaça, Madame Le Monde age como a tal Dama de Ferro e explora os homens que tem em seu comando, matando-os todos ao final da peça. “Mint: Ah, não, não, não! Bem, talvez, já que você veio com lubrificante, não é? /Rapaz: Adstringente./ [Mint grita aterrorizado quando o rapaz o tira do chão e o leva para a alcova.] (Williams, 2008, p. 102, tradução nossa).²⁷

Últimas considerações

As obras aqui analisadas de Tennessee Williams oferecem uma visão multifacetada e complexa das identidades e experiências LGBTQIAPN+, revelando a riqueza e a diversidade da vivência humana. Através de uma breve análise das peças mencionadas, é evidente que Williams não apenas retratou a figuração aberta desses personagens, mas também explorou as complexidades sociais e emocionais que permeiam suas vidas.

Através de personagens como Doc, Quentin, Bobby, Nightingale, Tye, Hart Crane, Williams mergulha nas profundezas da alma humana perdida na sociedade heteronormativa, explorando a solidão, a busca por identidade, a luta contra a opressão e a rejeição social contrapostas com o sonho americano. Porém, suas obras oferecem um olhar compassivo e empático para além das convenções sociais, desafiando estereótipos e preconceitos.

Além disso, Williams não hesita em confrontar questões delicadas relacionadas à sexualidade, ao poder e à aceitação. Suas peças abordam temas como a homo/bissexualidade de Trigorin, a violência sexual em relacionamentos homoeróticos e a hipocrisia social em relação à diversidade sexual.

Ao mesmo tempo, Williams utiliza recursos estilísticos e estéticos, como o grotesco, o épico e o *Grand Guignol*, para dar voz às experiências marginalizadas e subverter a heteronormatividade. Suas obras desafiam o público a repensar suas próprias concepções sobre identidade, sexualidade e poder.

Ao analisar essas peças de Tennessee Williams, todas como uma paródia de seus tempos, é possível reconhecer não apenas sua maestria na construção de personagens complexos e ambientes envolventes, mas também sua contribuição significativa para o entendimento e a representação das experiências LGBTQIAPN+ no teatro. Sua obra continua a inspirar e provocar reflexões sobre as nuances e as contradições da condição humana, destacando a importância da diversidade e da inclusão no cenário cultural e social.

Ao trazer à tona questões profundas e muitas vezes tabu, Williams contribuiu para a normalização e aceitação gradual das narrativas *queer* no contexto teatral *mainstream*. No Brasil, porém, ainda são inéditas e essas questões permanecem desconsideradas

Portanto, ao se considerar tanto o impacto do chamado *teatro gay* emergente no Caffe Cino quanto a contribuição de figuras como Tennessee Williams para a representação da homossexualidade no palco, é possível entender melhor a rica e complexa tapeçaria do teatro *queer* nos Estados Unidos. Essas obras de um autor que faz parte do cânone da dramaturgia mundial, cada uma à sua maneira, devem desempenhar um papel crucial na ampliação das fronteiras da expressão artística e na promoção da inclusão e aceitação das comunidades LGBTQIAPN+ na sociedade em geral.

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.
- BLANEY, Darren. 1964: The Birth of Gay Theater. **The Gay & Lesbian Review Worldwide**, jan./fev. 2014. Disponível em: <https://glreview.org/article/1964-the-birth-of-gay-theater/>. Acesso: 20 dez. 2023.
- BURNETTE, Brandon R. Comstock Act of 1873 (1873). In: **Free Speech Center At Middle Mississippi State University**. 15 dez. 2023. Disponível em: <https://firstamendment.mtsu.edu/article/comstock-act-of-1873/>. Acesso: 19 dez. 2023.
- EICHELBAUM, Stanley. Theater: 'This Is (An Entertainment)'. **The New York Times**, 1 dez. 1976. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-entertainment.html>. Acesso: 18 abr. 2024.
- FOX, Peggy L.; KEITH, Thomas (Ed.). **The Luck of Friendship**: The Letters of Tennessee Williams and James Laughlin. New York: W.W. Norton & Company, 2018.
- GIBSON, Caitlin. A Disturbing New Glimpse at the Reagan Administration's Indifference to AIDS. **The Washington Post**, 1 dez. 2015. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2015/12/01/a-disturbing-new-glimpse-at-the-reagan-administrations-indifference-to-aids/>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- HOFER, JR., Roderick Charles. **An Analysis of Tennessee Williams' Small Craft Warnings**. Master of Arts. Department of English, Kansas State University, Manhattan, 1973.
- LAHR, John. **Tennessee Williams**: The Mad Pilgrimage of the Flesh. New York: W. W. Norton & Company, 2014.
- LITTLE, Stuart W. **Off-Broadway**: The Prophetic Theater. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1972.
- PATRICK, Robert. The Haunted Host. **Robert Patrick's Personal Blog**, 02 jul. 2009. Disponível em: <https://robertpatrickpersonal.wordpress.com/2009/07/02/the-haunted-host-play-by-robert-patrick/>. Acesso: 18 dez 2023.

ROSS, Zackary. Opening *The Notebook of Trigorin*: Tennessee Williams's Adaptation of Chekhov's *The Seagull*. **Comparative Drama**, v. 45, n. 3, p. 245-270, 2011.

Disponível em: <https://scholarworks.wmich.edu/compdr/vol45/iss3/4>. Acesso: 18 abr. 2024.

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

SONTAG, Susan. **Notes on Camp**, [S.d]. Disponível em:

https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf. Acesso: 18 abr. 2024.

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. A figuração da identidade LGBTQIA+ e da performatividade de gênero na dramaturgia de Tennessee Williams das décadas de 1930 a 1960. **Repertório**, v. 1, n. 40, 2023.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/51433>. Acesso em: 2 dez. 2024.

WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

WILLIAMS, Tennessee. **Dragon Country**. New York: New Directions, 1970.

WILLIAMS, Tennessee. **ISTO É** [um entretenimento]. Tradução de David Medeiros Neves. 2024.

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

WILLIAMS, Tennessee. **Small Craft Warnings**. New York: New Directions, 1981.

WILLIAMS, Tennessee. **Something Cloudy, Something Clear**. New York: New Directions, 1995.

WILLIAMS, Tennessee. **The Notebook of Trigorin**: A free Adaptation of Anton Chekhov's *The Sea Gull*. Editado por Allean Hale. New York: New Directions, 1997.

WILLIAMS, Tennessee. **The Traveling Companion & Other Plays**. Editado por Annette J. Saddik. New York: New Directions, 2008.

WILLIAMS, Tennessee. **This is [An Entertainment]**. Fotocópia dos originais cedida por Thomas Keith. 1976.

WILLIAMS, Tennessee. **Vieux Carré**. New York: New Directions, 2000.

WILSON, Lanford. The Madness of Lady Bright. In: LITTLE, Stuart W. **Off-Broadway**: The Prophetic Theater. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1972.

NOTAS

1 Teresa De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1988, p. 119). Cf. referência original do autor.

2 Throughout his work for the theater of the 1940s and 1950s, homosexuality appears—ever obliquely—as a distinctive and elusive style, in every word and no word, as a play of signs and images, of text and subtext, of metaphorical elaboration and substitution, of disclosure and concealment—in short, as textuality itself. It is the unspoken secret that forces even Williams's most homophobic critics to disguise their attacks, upbraiding the playwright, in one carefully coded review, for his 'obsessiveness of attitude,' his 'empurpling theatricalism,' and his preoccupation with the 'sordid,' the 'lurid,' and the 'lopsided.'

3 Michel Foucault, "Friendship as a Way of Life," in *Foucault Live: Interviews, 1966-84*, trans. John Johnston, ed. Sylvère Lotringer (New York: Semiotext[e] Foreign Agents Series, 1989), 207. Cf. referência original do autor.

4 Like Foucault, Williams seems to declare proudly and joyously that "homosexuality is an historic occasion to re-open affective and relational virtualities, not so much through the intrinsic qualities of the homosexual, but due to the biases against the position he occupies." Like Foucault, Williams reconfigures and valorizes what has long been subjugated.

5 Mae West (1893–1980) foi uma atriz, dramaturga, roteirista e comediante estadunidense, conhecida por seu humor afiado, atitude ousada e personalidade carismática. Uma figura icônica do entretenimento, ela se destacou na Broadway e em Hollywood, desafiando normas sociais e padrões de comportamento de sua época. Sempre foi uma apoiadora da chamada causa

6 It's magic time!

7 Quentin: [...] There's a coarseness, a deadning coarseness, in the experience of most homosexuals.

8 This play is about plain people, in a plain bar. The characters' language, the violence, the sexuality and the homosexuality are all justified by the contexto of the play.

9 On the plains of Nebraska I passed a night with a group of runaway kids my age and it got cold after sunset. A lovely wild young girl invited me under a blanket with just a smile, and then a boy, me between, and both of them kept saying 'love', one of 'em in one ear and one in the other, till I didn't know which was which 'love' in which ear or which... touch... The plain was high and the night air... exhilarating and the touches not heavy...

10 A contracultura é uma revolta existencial, prática e identificada, em relação ao conjunto de valores que determinam as relações sociais e políticas tradicionais. A expressão, todavia, é empregada [...] para designar todo o imenso conjunto de manifestações e insurreições culturais e comportamentais entre o final dos anos 1960 e início dos 1970 nos Estados Unidos. Todavia não deixa de estar alinhada a um fenômeno anárquico mais geral e que reaparece de tempos em tempos nas mais diferentes épocas, para assinalar o espírito revigorador da crítica social. Assim, opõe-se às velhas ideologias políticas de esquerda do século XIX, que eram consideradas ultrapassadas, criando uma nova esquerda. Ela procuraria criticar o capitalismo, concentrando-se nas questões dos direitos civis e na contestação à Guerra do Vietnã. [...] O período que compreende o final da década de 1960 e início da de 1970, nos Estados Unidos, tem exercido uma influência tão importante na memória coletiva que até os dias atuais se percebe expressão de grupos que propagam imagens dessa época. Uma nova fase do capitalismo foi inaugurada, com uma conjuntura própria e expressão autônoma, alternativa à cultura estabelecida, tradicional. Essas imagens estão alinhadas com comportamento, linguagem e todos os parâmetros de um contexto cultural que podem ser identificados como contracultura. Esta revolução pretendida não tinha a preocupação com a desigualdade social. Era encabeçada por um grupo intelectualizado de estudantes universitários, sobretudo, que contestava o *status quo*, não apenas nos Estados Unidos. Havia revoltas estudantis na França, com adesão do operariado e confronto com militares em maio de 1968. [...] Foi a expressão de um novo mundo aos olhos dos jovens que buscavam uma sociedade emancipada, já sendo absorvida pela cultura geral e pela indústria cultural. E, junto aos conservadores, a contracultura parecia um modismo que veio para fazer um arrombo de juventude e depois desaparecer (Toledo, 2022, p. 161-163).

11 Nightingale: No decente gay life at all?

12 A cópia utilizada nessa pesquisa foi digitalizada a partir de uma fotocópia de 1999 (Williams, 1976), cedida gentilmente pelo editor e especialista da obra de Williams, Prof. Dr. Thomas Keith, da *Pace University* (enviada por e-mail), que é, por sua vez, a mesma utilizada na encenação de 1976, na Califórnia. A tradução dessa versão foi realizada pelo pesquisador da Universidade de São Paulo, David Medeiros Neves, cedida gentilmente para esta pesquisa (Williams, 2024).

13 A tradução literal seria algo como: *O deleite dos idiotas*.

NOTAS

-
- 14 "Grand Guignol é um tipo de teatro que enfatiza o macabro – o sinistro, o lado sombrio da natureza humana. Esse gênero de peças que retratam a violência, o horror e o sadismo foi popular nos cabarés franceses do século XX e recebeu o nome de *Le Théâtre du Grand-Guignol* [O teatro da grande marionete, em tradução livre], que floresceu no bairro Pigalle em Paris, de 1897 a 1962, sendo introduzido na Inglaterra em 1908. Guignol era um personagem de boneco tradicional semelhante ao Punch dos espetáculos de marionetes *Punch and Judy*, e se tornou o arquétipo do teatro de fantoches na França. Assassinatos, estupro, mutilação, insanidade e a exibição sombria dos instintos humanos mais básicos eram assuntos frequentes figurados pelo *Grand Guignol*" (Toledo, 2022, p. 347-348).
- 15 Man: Proceed with divestment! Get with it, drop your pants. – Hummm. Not badly hung and just beginning to sprout a bit of blond fluff. [...] Now make a half turn so I can assess the posterior attractions. – Ahhh, there's your futurine [...].
- 16 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 well-demonstrated grace of the heart in you, Hart.
- 17 Clare: I believe that you love, I believe that you love Kip, and I hope it's with the clear eye. What are you shaking for? What are you trying to cover up? I knew you loved Kip when you wandered in last night.
- 18 August: Okay. Quietly, Clare. —Certainly I love Kip.
- 19 August: When did she ever stop shining? Like the sky on the sea? [Pause. Kip rubs his forehead. August leans forward and places his fingers tenderly on Kip's face and along his wide throat.] Child of God—you—don't exist anymore.
- 20 It's no secret that Ronald Reagan's response to the HIV/AIDS crisis left a blot on his presidential record; by the time he finally addressed the epidemic in earnest — in 1987 — nearly 23,000 people had died of the disease. Though Reagan ultimately labeled AIDS "public health enemy No. 1," he also suggested that its spread might be slowed by ethical behavior — i.e., abstinence. "After all, when it comes to preventing AIDS, don't medicine and morality teach the same lessons?" he said, according to the New York Times.
- 21 Trigorin: [...] I am actually a coward — morally flabby — soft — submissive. Are these characteristics you find appealing in me, Irina?/Arkadina: Boris, I know you and I accept you and — this I swear — I love you with my whole heart.
- 22 (Pause. Trigorin does something of a violent nature: smashes a bottle or knocks over a chair.)
Trigorin: Irina, the moment has come for truth between us: there were others. Naples—Venice—Athens. Oh, not many others, but others and there was, when you met me, in the cafe in Moscow, a student who—suffered a fatal—accident, leaned too far out of the window of the room that we shared in—
- Arkaaina: Boris, I am a woman of the theatre and of the world. Did you imagine that I was not aware of your perverse attraction to what's regarded as—unspeakable!—Abomination! But I?—Having compassion, I—Trigorin: You, you, you, always you!
- 23 Arkadina (shouting): KEEP YOUR VOICE DOWN, BORIS!—These are hardly matters you want overheard—These are my secrets as much as they are yours. And will remain my secrets as well as your secrets until the day you betray me, the day you throw me off for a girl or a boy that wants only to use you!
Trigorin:—Of course this hasn't the slightest resemblance to blackmail... (He continues pacing about, breathing heavily.)—I did not entertain prostitutes like your friend Mr. Wilde.
- 24 Luke: She doesn't attract you. I do. Don't I? Mark?
- 25 Miss Sails: [...] I've never trusted that boy. Not since Virgil told me he slept beside him at night and, and intimacies — I don't wish to discuss it.
- 26 Second young man [grinning sadly]: Have you ever been done by a fruit with dentures? They remove 'em. You close your eyes, you fantasize: it's like a cunt. Sorry. Should have said you [...].
- 27 Mint: Oh, no, no, no! Well, maybe, since you've come with — lubricant, is it?/Boy: Astringent./[Mint cries out in terror as the boy removes him from the floor and carries him into the curtained alcove.]