



TOLEDO, L. M. A. de.; FLORES, F. T. O inquietante silêncio no armário em *Summer at the lake*, de Tennessee Williams. **Revista Diálogos (RevDia)**, “Edição comemorativa pelo Qualis B2”, v. 6, n. 2, mai.-ago., 2018.

## **O INQUIETANTE SILÊNCIO NO ARMÁRIO EM *SUMMER AT THE LAKE*, DE TENNESSEE WILLIAMS**

*The disturbing silence in the closet in Summer at the lake, de Tennessee Williams*

Luis Marcio Arnaut de Toledo (USP)<sup>1</sup>

Fulvio Torres Flores (UNIVASF)<sup>2</sup>

Magin

32

<sup>1</sup> Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, Brasil. lmarcio@usp.br

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo, Brasil. Professor na Universidade Federal do Vale do São Francisco, Brasil. fulvio.flores@univasf.edu.br





**Resumo:** A peça em um ato *Summer at the lake* (*Verão no lago*), de Tennessee Williams, foi escrita em 1937, quando o autor estava em início de carreira e em uma época na qual a representação da homossexualidade era reprimida de várias formas no mundo das artes, seja por regulamentações na indústria de cinema, seja por decisões de mandatários locais que podiam proibir peças. O objetivo deste trabalho é apresentar e discutir a representação da homossexualidade em *Summer at the lake*, considerada a primeira peça de Williams a abordar o tema. A partir da análise bibliográfica de autores(as) que debateram a representação da homossexualidade no teatro e no cinema, assim como de comentadores(as) da obra de Williams, apresentamos um panorama histórico e social da época, contextualizando a presença da peça naquele momento. Concluimos que Williams consegue criar, através de Donald Fenway e sua mãe, Mrs. Fenway, personagens principais da peça, uma representação do inquietante silêncio no armário como consequência evidente da repressão expressa no comportamento social e nas regras heteronormativas que vigoravam no país.

**Palavras-chave:** Representação da homossexualidade; Teatro estadunidense; Análise sócio-histórica; *Summer at the lake*; Tennessee Williams.

**Abstract:** The one-act play *Summer at the lake*, by Tennessee Williams, was written in 1937, when the author was beginning his career and at a time in which the representation of homosexuality was repressed in many ways in the world of arts, be it by policies in the movie industry or by the power of local delegates who could ban plays. The aim of this article is to present and discuss the representation of homosexuality in *Summer at the lake*, which is considered the first of Williams's plays to approach that theme. Through bibliographical analysis by authors who debated the representation of homosexuality in the movies and in the theater, as well as commentators of Williams's works, we present a historical and social overview of that time, contextualizing the presence of the play at that moment. We conclude that Williams managed to create through Donald Fenway and his mother, Mrs. Fenway, the play's main character, a representation of the disturbing silence in the closet as an evident consequence of repression expressed in the social behaviour and the heteronormative rules that applied in the country.

**Keywords:** Representation of homosexuality; North-American theater; Socio-historical analysis; *Summer at the lake*; Tennessee Williams.

## 1. BREVE PANORAMA

Tennessee Williams é considerado um dos quatro pilares da dramaturgia estadunidense no século XX, ao lado de Eugene O'Neill (1888-1953), cuja carreira se consagrou nos anos 1920, Arthur Miller (1915-2005), seu contemporâneo, tendo ambos alcançado sucesso em meados da década de 1940, e Edward Albee (1928-2016), que escreveu sua primeira peça em 1959, quando Williams e Miller já eram autores consagrados.

A maior parte da produção de Williams, que se inicia em 1928, ano da publicação do conto "The vengeance of Nitocris" ("A vingança de Nitócris"<sup>3</sup>) na revista *Weird Tales*, e termina apenas com sua morte em 1983, foi dedicada à

<sup>3</sup> Incluiremos uma tradução após cada título, que pode ser consagrada ou já utilizada por outros autores, ou ainda, literal. O uso seguinte desses títulos será mantido no original.





escrita dramaturgica. Contos, romances, poemas e roteiros para cinema e televisão, além de textos reflexivos sobre dramaturgia e teatro, também são parte expressiva de sua prolífica obra. Assim como aconteceu com O'Neill, Miller e Albee, Williams se tornou mundialmente conhecido por suas peças longas, embora tenha uma produção bastante grande de peças curtas, como a que é analisada neste artigo.

Duas peças longas, hoje pertencentes ao cânone do teatro estadunidense, alçaram-no ao estrelato no mundo do teatro: *The glass menagerie* (*O zoológico de vidro*), que estreou em Chicago em 1944 e em 1945 já seguia temporada de sucesso na Broadway, e *A streetcar named desire* (*Um bonde chamado desejo*), de 1948. O Brasil teve as primeiras encenações de ambas as peças nos anos de 1947 (*The glass...*), com título *À margem da vida*, em São Paulo, e em 1948 (*A streetcar...*), com título *Uma rua chamada pecado*, no Rio de Janeiro (FLORES, 2015, 286-288).

A peça de que trata este artigo, *Summer at the lake* (*Verão no lago*), não é canônica e sequer se encontra entre as mais conhecidas de Williams. Ao contrário, faz parte de um enorme grupo de mais de 70 peças curtas que foi praticamente ignorado – com raríssimas exceções – ao longo de toda a carreira do autor e que só começaram a receber atenção da crítica e da academia há cerca de dez anos no Brasil e 20 anos nos Estados Unidos.

Essa peça não pode ser reduzida, como veremos mais à frente, ao que se convencionou chamar de “temática gay”, pois Williams não limita a representação de personagens homossexuais às questões de gênero, ao contrário, ele articula tais questões à tessitura sócio-histórica das personagens. Antes de entrar na análise das peças, faz-se necessária uma apresentação sobre a representação da homossexualidade no teatro e no cinema estadunidenses, que estão intrinsecamente ligados.





## 2. O CINEMA E O TEATRO GAY ESTADUNIDENSE E TENNESSEE WILLIAMS: O ESTRANHO, O VIADO, O INSANO<sup>4</sup>

O “teatro gay” ou com essa temática se originou em 1964 nos Estados Unidos com as peças *The madness of Lady Bright (A loucura de Lady Bright)*, de Lanford Wilson (1937-2011) e *The haunted host (O anfitrião assombrado)*, de Robert Patrick (1937). Eram dramaturgos pioneiros e ativistas do movimento gay, também expoentes na fundação do circuito *off-off-Broadway* (POLAND; MAILMAN, 1972). Suas obras tinham como substrato a vida dos homossexuais, seu universo, aspirações e sonhos, sem preconceitos ou estereótipos (BLANEY, 2013). As insurreições, manifestações por direitos civis de minorias e revolução sexual dos anos de 1960 e 1970 pressionavam para que houvesse uma nova abordagem da temática que sempre fora mascarada, encontrando agora dramaturgos dispostos a facejar a austeridade dos tabus sociais dispostos prementemente na dramaturgia, principalmente a do pós-Segunda Guerra e que havia seguido o macartismo e as perseguições políticas da década de 1950. As portas estavam descerradas para essa nova dramaturgia.

Historicamente, o retrato do homossexual no teatro e no cinema estadunidense sempre aconteceu a partir de uma representação periférica dentro da encenação – personagens com objetivo de alívio cômico, estereotipadas, vilões punidos no final ou *outsiders* que não conseguiam se enquadrar no status quo e que precisavam ser retirados do “mundo convencional” (THE CELLULOID..., 1996). As personagens da dramaturgia eram sofridas, vistas pelo viés da perversão, do sofrimento exacerbado, da solidão, da comédia categorizada ou às voltas com amores impossíveis. De acordo com Sievers (1955, p. 93), as primeiras peças que representaram a temática homossexual na Broadway com estas abordagens de personagens foram: *March hares (Lebres de março)*, de 1921, escrita por Harry Wagstaff Gribble (1896-1981); *The first man (O primeiro homem)*, de 1922, e *The great god brown (O grande deus marrom)*, de 1921, com autoria de Eugene O'Neill

Mágin

35



<sup>4</sup> “o estranho, o viado, o insano” é um trecho do primeiro verso de um poema que aparece em duas obras de Williams, como será explicado ao final desta subseção.





(1888-1953); e *The vortex* (*O vórtice*), de 1923, obra de Noël Coward (1899-1973). Esta interpolação cimentada ocorre, certamente, porque a heteronormatividade compulsória estipula como doentes aqueles que saem dos padrões estabelecidos e ainda impõe o pareamento entre gênero e sexo.

Havia também formas oficiais de se evitar que a homossexualidade fosse representada livremente. Segundo Silva (2005, p. 17), um dos instrumentos de censura era o Código Hays (oficialmente conhecido como Motion Picture Production Code, isto é, Código de Produção de Filmes), que vigorou entre 1930 e 1968, sendo que em seus últimos anos foi desafiado pelos roteiristas e dramaturgos que já buscavam essa nova linguagem e o retrato de temas antes considerados proibidos. Ao surgir, o órgão fazia censura prévia a filmes lançados por Hollywood, em específico, mas o cenário teatral também se alinhava a estas restrições por pressões comerciais da indústria cultural. Além de temas relacionados à sexualidade, havia o extremo patrulhamento de qualquer subtema relacionado à esquerda política, com drásticos resultados: cortes, roteiristas banidos, assim como afastamento de diretores e atores que adotassem qualquer postura contra os valores da família e propriedade.

Um caso famoso em que a referência à homossexualidade no teatro não tinha lugar no cinema é o da peça *The children's hour* (no Brasil conhecida como *Calúnia*), de Lillian Hellman (1906-1984). A peça trata de uma mentira engendrada por Mary, aluna de uma escola para meninas, contra suas duas jovens professoras, Karen e Martha. A mentira em questão é que ambas mantêm um caso amoroso dentro da escola, mesmo estando Karen noiva de Joe, primo de Mary. Com o desenrolar da peça, descobre-se que não havia um caso amoroso, mas uma confissão vem à tona: Martha realmente é apaixonada por Karen, chegando a dizer-lhe no terceiro ato: “Eu realmente te amei do jeito que eles disseram”<sup>5</sup>. Em nenhum momento a palavra “homossexualidade” (ou suas derivadas e correlatas) é utilizada. É “anormal” (unnatural) a palavra proferida pelas personagens que julgam Martha e Karen.

A própria Hellman precisou heteronormatizar a adaptação de sua peça, resultando no filme *These three* (*Infâmia*), de 1936, dirigido por William

<sup>5</sup> “I have loved you the way they said.” (HELLMAN, 1971, p. 65)





Wyler. Ciente de que a questão principal da peça não era uma defesa do direito à expressão da homossexualidade e sim a representação dos efeitos nocivos e trágicos que uma mentira pode causar, a confissão de Martha, que na peça é direcionada a Karen, desvia-se para Joe, o noivo. Temos agora uma típica situação amorosa triangular, sem que haja traição consumada, pois o amor de Martha por Joe é mantido em segredo e não correspondido. Apenas em 1961 William Wyler, que havia dirigido *These three* sob a égide do Código, retorna à peça de Hellman para desta vez filmá-la como gostaria de tê-lo feito na década de 1930. Passados 25 anos, o filme pôde ganhar as telas com o enredo original da peça graças ao arduamente conquistado afrouxamento do Código.

Conforme Flores (2008, p. 69), a principal diferença entre as produções teatrais e cinematográficas naquele período era que, em se tratando de circuito comercial,

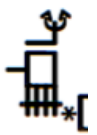
[...] uma vez censurado o filme, ele não seria exibido em nenhuma parte do território norte-americano até que as cenas consideradas impróprias fossem retiradas ou passassem por um processo de adequação às normas do código. Para o teatro, havia censores locais que podiam proibir ou solicitar modificações nas peças.

No caso de *The children's hour*, a peça passou ileso nas suas 691 apresentações na Broadway entre 1934 e 1936, mas foi proibida em Boston e Chicago (FLORES, 2008, p. 39).

A censura oficial deixava evidente que a temática gay requeria uma ousadia por parte dos dramaturgos e poucos se atreveram, senão omitindo a identidade sexual, utilizando silêncios, simbologias, metáforas, ocultamentos, elevando sua obra com o lirismo para expressar aquilo que era proibido, não entendido e não aceito na sociedade.

Em seu artigo “‘The ghost of a man’: the quest for self-acceptance in early Williams” (“O fantasma de um homem: a procura por autoaceitação no Williams inicial”), Dean Shackelford (2001, p. 49) identifica a necessidade de se estudar as peças em um ato de uma “perspectiva gay”, pois estudos anteriores em geral se concentravam apenas nas peças longas, tais como *A streetcar named desire*, *Cat on a hot tin roof* (*Gata em telhado de zinco quente*) e *Suddenly last summer* (*De repente, no último verão*). Para ele,

Mágin





Que Tennessee Williams era um produto de seu próprio tempo é claro e evidente em sua própria ambivalência sobre escrever peças abertamente gays na era pré-Stonewall. Porém, ao estudar as peças escritas na época da recém-publicada *Not about nightingales*, torna-se claro que a homossexualidade era uma questão que ele queria explorar abertamente no início de sua carreira.<sup>6</sup> (SHACKELFORD, 2001, p. 49)

A personagem Queen (Rainha) da peça *Not about nightingales* (*Não sobre rouxinóis*), de 1938, é assumidamente homossexual, uma travesti retratada nas palavras de Allean Hale (1998, p. xx), com precisão e compaixão, algo ousado mesmo em se tratando de uma personagem secundária.

Inserida em um universo masculino, a personagem serve de alívio cômico, porque, definida como mais refinada que as outras personagens, apresenta uma contraposição que o autor retrata com uma visão ácida e lacônica, sem deixar de pontuar o descaso das outras com a personagem. Suas falas são muitas vezes ignoradas, como se Queen falasse sozinha, um retrato lancinante sobre as impossibilidades do entendimento dialógico a partir do contraste entre as personalidades de diferentes gêneros.

Shackelford concentra sua análise em peças escritas durante mais de uma década após *Summer at the lake*. São elas: *Auto-da-fé* (*Auto da fê*), *Something unspoken* (*Algo não dito*) e *The strangest kind of romance* (*A mais estranha forma de amor*). Nas duas primeiras, o autor afirma que há a representação da dificuldade de autoaceitação e de autoconhecimento, embora cada uma apresente uma resolução diferente: em *Auto-da-fê*, Eloi, um homem de trinta e poucos anos e que vive com a mãe suicida-se para não manchar o nome da família; em *Something unspoken*, Cornelia Scott, uma solteirona sulista, pelo menos termina a peça aceitando-se um pouco mais em relação ao amor que sente por sua secretária, Grace Lancaster, embora algo muito forte continue “não dito”. Já na terceira peça Williams recorre à metáfora, pois o relacionamento amoroso se dá entre o jovem apenas chamado de Little Man (Homenzinho) e seu gato Nitchivo. Nessa última peça o romance entre homem

Magin

38

6 “That Tennessee was a product of his own time is clearly evident in his own ambivalence about writing openly gay plays in the pre-Stonewall era. However, by studying plays written as early as the recently published *Not About Nightingales* suggests [sic], it becomes clear that homosexuality was an issue he wanted to explore openly even at the beginning of his career.”





e gato segue realizado e feliz, mas é claro que o que está indicado no título da peça é uma metáfora para o “romance *gay*” que não pode se concretizar na vida social real, afinal é “a mais estranha forma de amor” (SHACKELFORD, 2001, p. 52-55).

A interpretação de Shackelford sobre *Something unspoken* é bastante particular. Não há, todavia, uma clara evidência sobre a relação afetiva entre as personagens Cornelia e Grace e uma relativa aceitação de Cornelia. A característica principal do texto é a dúvida perante a não expressividade em palavras sobre a homossexualidade e a evidente denotação com a sua simbologia: “A ambivalência se amplia quando da impossibilidade de Williams em expressar a homossexualidade, mas, ao mesmo tempo, transparecendo-a na simbologia” (ARNAUT, 2017, p. 61).

Encerrando seu texto, Shackelford (2001, p. 55-56) afirma que Williams estava em uma luta interna constante e ambivalente em relação a sua autoaceitação em um período de nítida opressão homofóbica. No entanto, pretendemos aqui inverter a lógica do foco sobre como suas questões pessoais deram subsídios à criação dramaturgica para refletir como ele imbricou tais questões a outras de cunho mais social e político.

Na dramaturgia de Tennessee Williams prepondera o contexto crítico sociopolítico da homossexualidade, sem superficialidades, mas abordando-a com elipses, contornando a objetividade com imagens que evidenciam a latência. Muitas vezes, confundida com homofobia ou repressão, seu tratamento com o tema vai além, expandindo as dimensões do drama familiar. Williams não tem o objetivo de retratar heróis ou seres humanos acima da sua condição na sociedade heteronormativa. A opção por retratar párias, *outsiders*, indivíduos que estão fora do sistema de produção abre possibilidades de dicotomias, espanto e indignação, todavia figura a história estadunidense que poucos querem ver ou considerar – a opressão e a naturalidade com a temática sobre a identidade sexual.

A julgar pelo que se conhece da obra do autor hoje, a personagem Donald Fenway de *Summer at the lake* (1937) é a primeira de sua vasta obra dramaturgica, tanto de peças em um ato, peças curtas e longas, que toca na questão do universo homossexual (WILLIAMS, 2006, p. 84, nota 147). Na







década de 1930, no entanto, não se poderia revelar a homossexualidade abertamente sem sérios prejuízos familiares e sociais. Havia normas e restrições legais para que a temática não fosse levada em consideração nas produções literárias, teatrais e cinematográficas.

Essa perseguição legal teve origem bem anterior e inicialmente sem relação a artefatos artístico-culturais. Nenhum método contraceptivo ou material erótico escapou do mais temível censor da história dos Estados Unidos, Antony Comstock (1844-1905), líder de uma verdadeira batalha até o fim de sua vida contra o que ele dizia ser obscenidade, e criador de um padrão de moralidade que até hoje dita normas naquele país. Comstock fez *lobby* junto aos congressistas americanos para apoiarem suas ideias que iam desde a oposição a métodos contraceptivos, por estimular a libertinagem e espalhar doenças venéreas, até a limitação de qualquer material pornográfico. Seu esforço fez com que em 1873 o Congresso aprovasse a lei que baniu dos correios do país o transporte de materiais “obscenos, lúbricos, lascivos ou sórdidos”, que durou até 1968. Uma das consequências disso pode ser observada

[...] na década de 1950, [quando] os Estados Unidos estavam passando por um período de extrema hostilidade à homossexualidade; funcionários de empresas costumavam preencher questionários a respeito de sua sexualidade e a mídia era constantemente vigiada e censurada sob o signo do Ato de Comstock de 1873, que não permitia a divulgação de material obsceno. (LEMOS; IZOTON, 2014, p. 60)

Havia, também, a Legião Católica para a Decência (CLOD - Catholic Legion of Decency) que fortalecia a censura, exercendo grande influência na indústria cultural (SADDIK, 1999, p. 123). O próprio macartismo foi não só contra os comunistas, mas também um instrumento de repressão e perseguição aos homossexuais. “[...] McCarthy foi o ‘rosto público do anticomunismo’, mas a campanha contra a subversão era bem mais ampla e envolvia muitos aspectos da vida americana, como a repressão aos homossexuais, perseguidos especialmente no serviço público” (FLORES, 2015, p. 196, destaque do autor<sup>7</sup>).

Magin  
40

<sup>7</sup> A expressão “rosto público do anticomunismo” encontra-se em: PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007. p. 230.





A palavra “homossexual” era definida na década de 1950 com o termo “ofensor sexual”, mas a expressão também era usada para definir pederastas, o que veio a dar força ao sistema judicial americano para considerar a homossexualidade uma psicopatia sexual. Era um tipo de comportamento que não estava adequado ao sonho americano pós-guerra. O FBI travou uma corrida sistemática de perseguição, fortalecida pela propaganda antigay:

O sucesso da campanha anti-gay irrompeu um vasto fervor passional pelo direito americano, e deflagrou um movimento extensivo para comprimir as fronteiras do comportamento sexual aceitável. A ideologia de direita ligando o sexo não-familiar com o comunismo e com a fraqueza política não é novidade. Durante o período McCarthy, Alfred Kinsey e seu Instituto de Pesquisas do Sexo foram atacados por enfraquecerem a fibra moral dos americanos e por retribuir o povo americano com uma maior vulnerabilidade ao comunismo. (RUBIN, 2012, p. 9-10)

A tessitura das personagens homossexuais da obra de Tennessee Williams, portanto, alinha-se a respostas à opressão heteronormativa: são inadequadas aos modelos e focalizam essencialmente na própria homossexualidade os conflitos, considerando o contexto histórico pré e pós-guerra em que estavam inseridos (HOOPER, 2012, p. 73<sup>8</sup> apud LEMOS; IZOTON, 2014). Segundo o próprio dramaturgo, ele procurava um espaço para aquele elemento considerado, então, estranho à sociedade. Seu poema “The strange, the queer, the crazy” (“O estranho, o viado, o insano”), utilizado tanto na peça *The mutilated (As mutiladas)*, de 1966 (WILLIAMS, 1970, p. 81), como em *And tell sad stories about the death of queens... (E contar tristes histórias das mortes das bonecas...)*, escrita entre os anos de 1957 e 1970 (WILLIAMS, 2005, p. 199), traduz não apenas o contexto da homossexualidade. Isto acontece com a personagem Trinket de *The mutilated*, uma mulher que sofreu mastectomia e é considerada um monstro dilacerado, colocada à parte da sociedade por não ter as características da construção social do corpo feminino. E com Candy de *And tell sad stories...*, uma travesti em busca de relação estável com um michê que a trata com absoluta violência. Ao se relacionar com um homem, ela também precisa pagar, como Trinket,

Magin

41



8 HOOPER, Michael. **Sexual politics in the work of Tennessee Williams**: desire over protest. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.





sofrendo violência. Uma associação de personagens com a mesma característica de abandono e exclusão social, perfeita expressão de que a misoginia e a homofobia podem ser superadas pela sociedade conservadora segundo a visão do dramaturgo:

Penso que o estranho, o viado, o insano  
Terão feriado este ano,  
Penso que por um pouco,  
Haverá piedade para o louco. (WILLIAMS, 2011, p. 279)

### 3. RASTROS DO SILÊNCIO NO ARMÁRIO EM *SUMMER AT THE LAKE*

Entre 1937 e 1938, Tennessee Williams agrupou um conjunto de peças e intitulou-o *American blues* (*Blues americano*), cuja formação inicial foi com as peças *Summer at the lake*, *The big game* (*O jogão*) e *The fat man's wife* (*A mulher do gordo*). Em 1939, ele inscreveu um conjunto de quatro peças para um concurso do Group Theatre também intitulado *American blues*, com outra formação. Desta vez, é certo que *Moony's kid don't cry* (*O bebê de Moony num chora*) estava nesse conjunto, e provável que incluía *The dark room* (*O quarto escuro*). Os títulos das outras duas peças do conjunto submetido ao Group Theatre são incertos, mas entre eles podem estar *Summer at the lake*. Williams afirmava que as peças desse conjunto tinham “[...] a intenção de captar na dramaturgia a atmosfera, o ambiente e o sentido do *blues* americano”<sup>9</sup> (MOSCHOVAKIS; ROESSEL, 2011, p. 302-304).

*Summer at the lake* foi reelaborada entre 1937 e 1939, inclusive seu primeiro título era *Escape*<sup>10</sup>. Este trabalho baseia-se no texto original em inglês (WILLIAMS, 2005, p. 55-73) editado por Nicholas Moschovakis e David Roessel, e na tradução brasileira (WILLIAMS, 2011, p. 129-147). Outros títulos de versões tidas como incompletas foram *The lake* (*O lago*), *Quicksilver*

9 “[...] designed to approximate in dramaturgy the mood, atmosphere and meaning of American Blues music.” (MOSCHOVAKIS; ROESSEL, 2005, p. 222).

10 Não confundir com a peça em um ato *Escape* (*Fuga*), escrita entre o final dos anos 1930 e início dos 1940, na qual três presidiários negros jogam cartas em uma prisão do Sul dos EUA enquanto acompanham a tentativa de fuga de um de seus colegas detentos (WILLIAMS, 2005, p. 37-43; WILLIAMS, 2011, p. 109-116).





(*Mercúrio*) e *He didn't come back* (*Ele não voltou*). E neste último ele faz referência à peça *A gaivota*, de Tchekhov, a partir da qual ele recriaria, entre 1981 e 1983, sua peça em quatro atos *The notebook of Trigorin* (*O diário de Trigorin*).

Embora seja uma peça da década de 1930, *Summer at the lake* teve sua estreia com seu primeiro título (*Escape*) apenas em 22 de abril de 2004 em Washington D.C. pelo Shakespeare Theatre. Como dito anteriormente, até alguns anos atrás parte expressiva da dramaturgia curta de Williams era ignorada. No Brasil, *Summer at the lake* já foi contemplada com uma montagem, incluída no programa *Alguns blues do Tennessee*, com *The dark room* (*O quarto escuro*) e *The lady of the Larkspur lotion* (*A dama da loção anti-piolho*), em 2011 e anos subsequentes. Foi publicada uma tradução com o título *Verão no lago* na coletânea traduzida pelo Grupo Tapa intitulada *Mister Paradise e outras peças em um ato* (no original, *Mister Paradise and other one-act plays*) (WILLIAMS, 2011).

A peça apresenta Donald Fenway, um rapaz de 17 anos passando alguns dias do verão com a mãe, Mrs. Fenway, e a governanta idosa, Anna. Entediado, bombardeado pela mãe arrogante e preocupada com as aparências sociais, relutante em perceber sua passagem para a vida adulta, ele nada sem parar no lago vizinho à casa de veraneio e não volta. De acordo com Maria Silvia Betti (2011, p. 18-19), no texto de apresentação “A dramaturgia de Tennessee Williams em *Mister Paradise e outras peças em um ato*”, *Summer at the lake*

[...] é uma das peças em que a uma figuração de base simbólica apresenta-se como processo principal de tratamento da matéria representada. A questão central [...] é abordada com estratégias que combinam as elipses e lacunas nos diálogos ao uso de elementos simbólicos em vários níveis de expressão e representação.

Certamente, o vasto uso simbólico advém das impossibilidades em retratar temáticas que possam enfrentar as leis e códigos censores da época, expressando no texto uma forma de lidar com a sociedade e a transição da adolescência para a vida adulta. Todavia traz, também, uma “expressividade lírica” (BETTI, 2011, p. 21), afastando uma descrição e particularização psicológica, compactando a forma dramaturgica, o que mostra sua





proficuidade no uso da estrutura de peça em um ato e apoia a ruptura com os padrões dramáticos convencionais:

Expedientes líricos empregados em sua escrita dramática e o importante papel que desempenham em seu teatro podem levar leitores ou espectadores desavisados ou ingênuos a enxergar nele um predomínio de elementos subjetivos e oníricos ligados à representação do indivíduo e da vida privada em detrimento de aspectos de representação social. (BETTI, 2011, p. 21)

Mrs. Fenway possui rico substrato para figurar a sociedade. Sua verbosidade apresenta aspectos de sua relação com o ex-marido, o filho, a empregada e os amigos, revelando em seu dialogismo não só um contraponto com a empregada que demonstra saber lidar com as excentricidades da patroa, mas também com Donald, o filho, que responde com breves palavras, quase monossilábicas, o que revela uma grande ironia do autor. Este recurso dilui as convencionalidades estruturais do drama. Sendo assim, o conflito aparece como um germe, mas rapidamente se rarefaz, permitindo o uso estrutural da ironia especialmente na tessitura da personagem da mãe, ampliando a expressividade desta sociedade angustiosamente sufocante. Por isso, observa-se o confronto dialógico, no qual tanto Anna quanto Donald deixam a sociedade se impor, despejando suas regras, necessidades, opiniões, realidades esquadrihadas a partir do âmbito estritamente familiar, sabendo que poderão agir ou reagir, mesmo que de forma sutil, como Anna faz ao dar respostas que de certa forma reproduzem o conteúdo das perguntas da patroa, mostrando que sabe ser “perspicaz e paciente ao lidar com a patroa, cujos hábitos demonstra conhecer sobejamente” (BETTI, 2011, p. 19), ou de forma drástica, como a atitude extrema de Donald ao final da peça, não retornando das águas do lago.

A mãe tem falas desencontradas que se complementam sem ajustes com suas reclamações em relação ao clima muito quente (afinal, é verão) e expõe suas incertezas sobre a separação com o marido. Está imersa em uma sociedade que exige respostas individuais e rápidas, mas é incapaz de uma atitude proativa. Anna e Donald a toleram, apesar de Mrs. Fenway não levar em conta suas respostas, constantemente despejando sua própria realidade da forma bastante autocentrada. Mesmo quando diz que está preocupada com o

Mágin

44





filho, sua fala vem carregada de egoísmo: “É, é só um sonhador. Igual ao seu pai antes de eu colocá-lo na linha. Eu nunca entendi gente desse tipo, Anna. São como mercúrio. Não tem como segurar. Escorregadios. Insensíveis. É inútil tentar persuadi-los a fazer as coisas como devem...”<sup>11</sup> (WILLIAMS, 2011, p. 145).

Numa sociedade em que a estratégia das relações segue a lógica burguesa, definindo papéis claros, a mãe procura reter o domínio da família ameaçado agora pela carta do marido de quem está se separando, que a quer de volta à cidade para cortar custos devido a uma crise financeira, mas ainda pode dar ordens na casa do lago antes do retorno indesejado, permitindo-se a desabafos pedantes, que deixam clara a ironia do autor. Nada de bom existe neste lugar social que não dá nenhuma chance para que Donald se adapte neste momento importante de transição para a vida adulta. O que a mãe oferece são obviedades frívolas que não dão sentido social e inclusivo ao garoto. Antes um leitor assíduo, Donald é rápido em responder à mãe, após ela lhe sugerir que pare de andar de um lado a outro e leia um livro: “Estou cansado de livros” e logo depois “Não há nada neles, só palavras”<sup>12</sup> (WILLIAMS, 2011, p. 131).

A homossexualidade é quase passada despercebida na materialização dialógica, senão nas falas da mãe, especialmente as que fazem uso da palavra *queer* (esquisito) ou seus derivados: “Seria uma desculpa para seu comportamento tão estranho. Não é de se estranhar que você não faça amigos. As pessoas pensam que você é bobo quando você anda por aí desse jeito”<sup>13</sup> (WILLIAMS, 2011, p. 133). A palavra *queer* tem uma dubiedade de sentidos, aqui traduzido como “esquisito”, “bobo”, “diferente”. Na época em que Williams escreveu a peça, *queer* já ganhava contornos de interpretação com significado de “homossexual”, com sentido pejorativo; *queer*, como adjetivo, foi primeiramente registrado em 1922. O substantivo derivado do adjetivo surge em 1935 (ONLINE..., 2018).

11 “Yes, just a dreamer. Just like his father was before I got him to settle down. I never have quite understood people like that, Anna. They’re like quicksilver. You can’t put your finger on them. Slippery, senseless. There’s no use trying to make them do like they should.” (WILLIAMS, 2005, p. 70).

12 “I am tired of books”, “There is nothing in them but words” (WILLIAMS, 2005, p. 57).

13 “Then there might be some excuse for your acting so queerly. It’s no wonder you don’t make friends. People think you are foolish when you go around looking like that.”





Está em Donald o grande contraste dialógico do texto: a mãe autoritária e o filho jovialmente inquieto. O subtexto, que destaca metáforas fundamentais para a compreensão da personagem de Donald, traz imagens que beiram o expressionismo: muros e escadas de incêndio que se transformam em serpente, desencadeando o superlativo sentimento de sufocamento. E estas imagens afugentam a mãe que não consegue compreendê-las, visto que o que ela espera do filho é um comportamento mais proativo, delineado a partir da heteronormatividade burguesa, machista e que coloca o homem como centro das atenções e de qualidades na família e na sociedade. “Ele se manifesta de forma agônica, tortuosa e estranha à sua percepção materna” (BETTI, 2011, p. 20).

Com Donald, a expressão de sentidos de sua passagem para a vida adulta está nas imagens do brilho do sol na água do lago e este como um derogamento do tempo, quando ele se lança para nadar ininterruptamente. Com sua mãe, a relevância significativa está no ruído do relógio que a incomoda e o ofuscamento ocular que o brilho no lago causa quando tenta observar pela janela. Esta escolha formal para a peça figura a poesia da entrada de Donald na vida adulta com expressões econômicas, um recurso de escritura que dá materialidade cênica a esses diálogos tão expressivos, mas que estão tratando de questões profundamente subjetivas (BETTI, 2011, p. 20-21). O tempo, portanto, é diferente para ambos: ela reclama de sua passagem e não sabe como lidar com ele em nenhuma situação. Da mesma forma que perde a hora do compromisso com seus amigos, não consegue dimensionar as dificuldades de transição do filho adolescente. Para Donald, o tempo é algo de que se pode escapar e o lago é o lugar onde essa fuga se realiza [daí a relação intrínseca com o primeiro título atribuído por ele à peça: *Escape (Fuga)*].

A infelicidade de Donald com toda aquela situação – a pressão da mãe para que ele se adapte à sociedade e aja como um rapaz “normal”, a informação de que terá que retornar à cidade antes do que esperava e ainda ter que trabalhar num emprego que não o agrada – vai sendo aos poucos demonstrada, como no momento em que ele responde à mãe: “Eu não tenho que fazer nada





que eu não queira! [...] Não tenho que ser nada além do que eu sou!”<sup>14</sup> (WILLIAMS, 2011, p. 136). Embora neste momento reaja à pressão da mãe, seu silêncio sobre não fazer o que não quer e não ser nada além do que é permanece de maneira inquietante e perturbadora, pois ele não pode ser afirmativo e declarar o desejo, apenas mantê-lo indizível, atacando as ofensivas socioculturais heteronormativas da mãe.

Mrs. Fenway não poupa Donald de ouvir algumas vezes que o acha diferente ou “estranho” (*queer*) e que, por isso, outros meninos podem vir a evitá-lo. Ela quer que o filho aja “normalmente”, caso contrário estará sendo injusto com a mãe. Sempre muito egoísta, ela se recusa a enxergar o conflito interno pelo qual o filho passa. Após comentar com Anna que esperava de Donald ser diferente do pai, figura sem nenhum senso prático, segundo ela (mas que lhe proporciona o conforto de férias numa casa de veraneio próxima a um lago, é bom lembrar), Anna responde com palavras que remetem a uma imagem sobre como Donald precisa ser compreendido: “Dizem: águas calmas, correntes profundas”<sup>15</sup> (WILLIAMS, 2011, p. 141).

Anna é a responsável por informar o suicídio de Donald. Tanto Mrs. Fenway quanto o leitor/espectador obtém essa informação quando Anna vira-se da janela através da qual acompanhava o nado do rapaz, faz o sinal da cruz e informa que ele não voltou. Williams não faz uso de palavras como “morte” ou “suicídio”, apenas silêncios e pausas para dar sentido e revelar o que a mãe não quis perceber sobre o filho. De forma compacta, então, Williams introduz uma expressividade lírica sem usar descrição psicológica pesada (BETTI, 2011, p. 21).

O suicídio é um recurso romântico para Williams. Ele utiliza esse recurso em diversas obras, tal como no conto *The vengeance of Nitocris* ou no roteiro do filme *The loss of a teardrop diamond* (*Tesouro perdido*), escrito durante os anos 1950. Há mais de 20 referências sobre tentativas ou suicídios em suas obras, tais como nas peças: *Auto-da-fé*, *Stairs to the Roof* (*Escada para o telhado*), *Spring storm* (*Tempestade primaveril*), *The long goodbye* (*O longo*

Mágin

14 “I don’t have to do anything I don’t want to do! [...] I don’t have to be anything but just what I am!” (WILLIAMS, 2005, p. 62)

15 “They say that still water runs deep.” (WILLIAMS, 2005, p. 66)







adeus), *The day which a man dies* (*O dia em que um homem morre*), *The two-character play* (*A peça com duas personagens*) e *Will Mr. Merriwether return from Memphis?* (*O Sr. Merriwether retornará de Memphis?*) (WILLIAMS, 2006, p. 84, nota 147).

Por isso, é claramente observada uma ambivalência de sentidos, quando da impossibilidade de Williams expressar a homossexualidade, transparecendo-a nas elipses. O autor apresenta, assim, o ser e o não ser perante a opressão, também, em um contexto político circunscrito pelas leis restritivas. Parece que tenta representar um inocente recorte do estilo de vida estadunidense, mas o que traz é uma visão crítica utilizando a corrosão da ironia, revelando os valores da sociedade perante a homossexualidade, algo que não deveria sequer ser mencionado. Não é sem razão que ele vai intitular uma de suas peças, anos mais tarde, de *Something unspoken* (*Algo não dito*). Donald está imerso, portanto, em uma sociedade conservadora e silenciadora na qual as condições de construção de esperança e motivação de superação ainda não estão configuradas.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tennessee Williams habilidosamente adentra o universo de Donald Fenway, conseguindo representar através de seu inquietante silêncio no armário a consequência evidente da repressão expressa no comportamento e nas regras sociais heteronormativas que vigoravam no país, tendo fortes e desastrosas repercussões no mundo das artes, especialmente no teatro e no cinema.

As estratégias dialógicas para a representação da homossexualidade, embora possam parecer tímidas ou até mesmo conservadoras uma vez que nenhuma palavra mais explícita é mencionada, revelam que o autor soube captar no meio social e transfigurar para a peça a palavra *queer*, que estava em plena aquisição de nova carga semântica há pouco mais de uma década. Seu uso na peça permite tocar no assunto de maneira latente, afinal o interesse

Mágin

48





do autor não era tratar da trajetória de uma personagem “descontente” e seu destino individual, mas sim da percepção subjetiva desta personagem mediante processos sociais com os quais ele não deseja lidar e que tentam lhe impor formas pré-fabricadas de como viver a vida.

O final é tocante e trágico porque não há solução conciliatória. Mrs. Fenway é autocentrada demais para se permitir enxergar (aceitar seria outra etapa, ainda mais complexa) as necessidades emocionais de seu filho na transição da adolescência para a vida adulta. Donald, por sua vez, fiel à ideia de que não é obrigado a fazer nada, apenas ser o que já é, refugia-se para sempre no lago, onde para ele o tempo não existe.

## REFERÊNCIAS

ARNAUT, L. M. **Tennessee Williams**: Algo não dito. São Paulo: Giostri, 2017. 115 p.

BETTI, M. S. Apresentação: a dramaturgia de Tennessee Williams em *Mister Paradise e outras peças em um ato*. In: WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 7-32.

BLANEY, D. P. 1964: the birth of gay theater. **The Gay & Lesbian Review Wideworld**. 29 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.greview.org/article/1964-the-birth-of-gay-theater/>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

FLORES, F. T. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas**: *The Children's Hour* e *The Little Foxes*, de Lillian Hellman. 2008. 289f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FLORES, F. T. **Da depressão econômica às raízes do macartismo**: análise histórico-crítica de *American blues*, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2015. 317 p.

HALE, A. Introduction: a call for justice. In: WILLIAMS, Tennessee. **Not about nightingales**. Edited by Allean Hale. New York: New Directions, 1998. p. xiii-xxii.

HELLMAN, L. The children's hour. In: HELLMAN, Lillian. **Collected plays**. 49 Boston; Toronto: Little, Brown and Company, 1972. p. 1-69.

LEMOS, A. F.; IZOTON, A.C. Tennessee Williams e o teatro marginal gay. **Linguagem - Estudos e Pesquisas**, Catalão- GO, v. 18, n. 1, p. 49-64, jan/jun, 2014. Disponível em:





<<https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/35034/18664>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

MOSCHOVAKIS, N.; ROESSEL, D. Notas sobre o texto. In: WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise e outras peças de um ato**. Tradução Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 301-335.

MOSCHOVAKIS, N.; ROESSEL, D. Notes on the text. In: WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise and other one-act-play**. New York: New Directions, 2005. p. 221-244.

ONLINE Etymology Dictionary. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/queer>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

POLAND, A.; MAILMAN, B. Introduction. In: POLAND, A.; MAILMAN, B. (Ed.). **The off off Broadway book: the plays, people, theatre**. New York: The Bobbs-Merrill Company, 1972. p. xi-xiv.

RUBIN, G. Pensando o Sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade. (Trad. Felipe B. M. Fernandes), 2012. **Repositório Institucional** - UFSC. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1582>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

SADDIK, A. J. **The politics of reputation** - The critical reception of Tennessee Williams' Later Plays. Cranbury: Associated University Presses, 1999. 173 p.

SHACKELFORD, D. "The ghost of a man": the quest for self-acceptance in early Williams. **Tennessee Williams Annual Review**, n. 4, p. 49-58, 2001. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=39>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

SIEVERS, W. D. **Freud on Broadway** - a history of psychoanalysis and the American drama. New York: American-Book-Stratford Press, 1955. 479 p.

SILVA, L. Memória histórica na dramaturgia de Tennessee Williams. **Fênix**, Uberlândia, v. 2, n. 3, 2005, p. 1-12. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2002%20-%20Lajoso%20Silva.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 184 p.

THE CELLULOID Closet. Direção: Rob Epstein; Jeffrey Friedman. Produção: Rob Epstein; Jeffrey Friedman; Howard Rosenman. United States of America: Channel Four Filmes; HBO Pictures, 1996. 107 min. (1 DVD).

WILLIAMS, T. **Dragon country**. New York: New Directions, 1970. 278 p.

WILLIAMS, T. **Mister Paradise and other one-act-plays**. New York: New Directions, 2005. 245 p.

WILLIAMS, T. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. Tradução Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2011. 180p.

Magin

50





WILLIAMS, T. **Not about nightingales.** Ed. Allean Hale. New York: New Directions, 1998. 127p.

WILLIAMS, T. **Notebooks.** Edited with notes by Margaret Bradham Thornton. New Haven: Yale University Press, 2006. 828 p.

