“WE’LL PLAY GOD TONIGHT”: A POTÊNCIA REDENTORA NO/DO
TEATRO DE T. WILLIAMS

Esther Marinho Santana¹

Resumo: Em *Suddenly Last Summer* (1958), Sebastian Venable compreende o divino como uma força brutal, que incorpora e celebra em sua violenta morte. Em *The Night of the Iguana* (1961), Deus aparece novamente atrelado à crueldade, terminando, porém, anulado por T. Lawrence Shannon. Estabelece-se, em ambos os títulos, a sugestão de uma imagem divina impiedosa, que, se aceita e contemplada em isolamento, culminará em atrocidades. No entanto, se resignificada e partilhada, transforma-se em potência humana, solidária e salvífica. A redefinição do divino ocorre, pois, por meio da linguagem verbal e da cena teatral, ou seja, tais peças de Tennessee Williams expõem e oferecem uma redenção possível apenas pela criação literária, na experiência coletiva do teatro.

Palavras-chave: Teatro norte-americano; Tennessee Williams; Metateatro; Divino.

Abstract: In *Suddenly Last Summer* (1958), Sebastian Venable conceives the divine as a brutal force, which he embodies and celebrates in his violent death. In *The Night of the Iguana* (1961), while the divine is once again related to cruelty, it is ultimately rejected by T. Lawrence Shannon. Both plays portray God as a ruthless entity, which, if accepted and praised in solitude, will certainly lead to atrocities. However, if redefined and shared, it becomes solidary and redemptive human potency. The redefinition of the divine is achieved through verbal language and the theatrical scene. Therefore, these Tennessee Williams’s plays expose and offer a salvation that is only possible through the literary creation, in the collective experience of theatre.

Keywords: North American Theatre; Tennessee Williams; Metatheatre; Divine.

“God is the great urge that has not yet found a body
but urges towards incarnation with the great creative urge...”
(D. H. Lawrence, “The Body of God”)

Estreada em 1958 na Off-Broadway nova-iorquina, *Suddenly*

¹ Doutoranda em Teoria e Crítica Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. E-mail: teti.ms@gmail.com

Last Summer é principiada pela exibição do enorme jardim de Sebastian Venable, que domina o palco, e anuncia o caráter altamente simbólico da peça. “Yes, this was Sebastian’s garden” (WILLIAMS, 2000, p. 101), revela Miss Venable, na primeira de diversas aparições indiretas da personagem, quando do início da ação já falecida. Conquanto jamais propriamente apresentado nos palcos, o rapaz é constantemente evocado por meio de materialidades cênicas e das narrações de sua mãe e de sua prima, Catharine Holly. Em tal jardim, caracterizado como uma espécie de selva, as cores são violentas e há “(...) massive tree-flowers that suggest organs of a body, torn out, still glistening with undried blood...” (*ibid.*), envoltas por gritos animais e barulhos bestiais. O aspecto das plantas evoca a própria morte do rapaz, na qual seu corpo, de acordo com Catharine, fora dilacerado.

Miss Venable prossegue, alimentando uma planta carnívora, em outra representação de seu filho, que será, no desenrolar da ação, reputado como uma espécie de predador. Em tal ocasião, é revelado que Sebastian era um poeta em incessante processo de criação artística, uma vez que, segundo a mãe, sua ocupação literária era a sua vida, e esta, por sua vez, era o ofício poético: “(...) his life was his work because the work of a poet is the life of a poet and – vice-versa, the life of a poet is the work of a poet, I mean you can’t separate them” (*ibid.*, p. 102). Nesse sentido, o cenário de plantas carnívoras semelhantes às ensanguentadas entranhas de um corpo nada mais seria do que um produto criativo. Ademais, seria também um ensaio para a morte, visto que “everything was planned and designed in Sebastian’s life” (*ibid.*).

Instaura-se, em tal ótica, uma relação entre a tarefa literária e o divino. Se toda a vida de Sebastian era cautelosamente engendrada tal qual a feitura poética, a sua cessação seria igualmente idealizada.

Miss Venable relata que, em uma de suas viagens de verão com o filho, ambos foram para Galápagos após o fascínio do poeta por uma descrição das Encantadas realizada por Herman Melville. Embora movido por um empréstimo literário, Sebastian possuía um intento próprio, desenrolado nas ilhas como algo que “Melville *hadn’t* written about” (*ibid.*, p. 105): a observação da jornada de tartarugas recém-saídas dos ovos que, rumando para o oceano, terminavam despedaçadas e devoradas vivas por inúmeros pássaros. Diante da cruel cena, Sebastian conclui ter encontrado uma imagem de Deus:

(...) I can tell you now without any hesitation that my son was looking for God, I mean for a clear image of him. He spent the whole blazing equatorial day (...) watching this thing on the beach till it was too dark to see it, and when he came down the rigging he said ‘Well, now I’ve seen Him!’, and he meant God. (*ibid.*, p. 107)

Não se tratava da primeira jornada metafísica do rapaz, que, de acordo com Miss Venable, já havia, anos antes, brevemente se juntado a um monastério budista. Ali, diante da obrigatoriedade de “give up the world and himself” (*ibid.*, p. 108), teria interrompido sua busca divina. Profundamente ligado à sua aparência física, Sebastian alimentava-se escassamente, mantinha vestimentas impecáveis, e se recusava a envelhecer. Apreciava também viagens e hospedagens em hotéis luxuosos, onde deliberadamente atraía atenções, colecionando ao redor de si diversos admiradores de seu estilo de vida suntuoso e, ainda, prováveis casos homossexuais².

Segundo Catharine, seu primo detinha uma relação predatória com todos aqueles à sua volta. Diante de um derrame que desfigura e

² Ainda que Miss Venable defenda a castidade do filho, de quarenta anos, ficam evidentes nos relatos de Catharine as investidas sexuais de Sebastian a homens mais jovens.

restringe os movimentos da mãe, sua usual companheira, passa a viajar com Catharine, bela e jovem, dando-lhe roupas novas e provocantes e a transformando em uma isca. Sebastian falaria dos homens que o atraíam com termos típicos da alimentação e da degustação: “(...) that’s how he talked about people, as if they were – items on a menu - ‘That one’s delicious-looking, that one is appetizing’, or ‘that one is not appetizing’.” (*ibid.*, p. 118). Em tal perspectiva, as plantas carnívoras tornam-se perfeitas exteriorizações literais do comportamento social e sexual do poeta, que, em vaidoso deleite, exploraria de maneira objetificante sua mãe, a prima e rapazes.

De forma aparentada ao episódio das tartarugas devoradas por pássaros nas Encantadas, Sebastian encontra a morte também devorado em uma praia, conforme defende Catharine³. Naquela tarde, ela e o primo almoçaram em um requintado restaurante, situado em uma região de pobreza, enquanto observados por garotos nus e famintos, mantidos para além do espaço por uma cerca de arame-farpado. Se Sebastian recusava-se a comer, o grupo que o cercava – que já havia recebido dinheiro do poeta, pois teriam sido vítimas de sua exploração sexual – implorava por pão. Descritos como “a band of frightfully thin and dark naked children that looked like a flock of

³ O texto não oferece quaisquer possibilidades de atestação factual do que é contado por Catharine, uma vez que Sebastian jamais se apresenta no palco. Não havendo, pois, qualquer encenação dos eventos transcorridos em Cabeza del Lobo, o leitor/espectador possui apenas o relato da jovem, desacreditado e negado por Miss Venable. A narrativa, porém, é entregue sob o efeito de uma substância administrada pelo médico, que provocaria a fala absolutamente verdadeira. É relevante ressaltar que, de acordo com Williams, em uma entrevista concedida à revista LIFE, em 1961, a atuação de Elizabeth Taylor na adaptação fílmica, de 1959, teria sido demasiadamente segura e firme, anulando as sugestões de que Catharine pudesse sofrer de algum tipo de loucura (WILLIAMS, 2012, p. 131). Para o dramaturgo, o desempenho mais acertado havia sido de Anne Meacham, a intérprete da montagem na Off-Broadway, responsável por uma Catharine mais ambígua e de falas mais reticentes e titubeantes, passível de sustentar a dúvida sobre a reputação da moça como psicologicamente instável. As palavras finais de Doctor, afinal, não são categóricas: “I **think** we ought at least to **consider** the **possibility** that the girl’s story **could be true...**” (WILLIAMS, 2000, p. 148) (ênfases minhas). Porém, tratando-se de uma peça aqui interpretada segundo um viés metafísico, adotaremos a perspectiva de Catharine como válida e correspondente às circunstâncias da morte de Sebastian, tal qual, talvez, um ato de fé em suas palavras.

plucked **birds**" (*ibid.*, p. 142) (ênfase minha), assemelham-se aos pássaros de Galápagos.

Incomodado por tal presença, Sebastian ordena que o grupo seja expulso do perímetro do restaurante. Em sua vida perfeitamente ordenada à maneira da criação poética, apenas o que o seu desejo individual previa e delimitava possuía lugar, devendo somente ele estar em posição análoga à das plantas carnívoras. Conquanto ensimesmado e retraído de qualquer participação ou intervenção em esferas coletivas onde houvesse tensões – "He thought it unfitting to ever take any action about something whatsoever!" (*ibid.*, p. 145), pontua Catharine -, em tal situação enfim intervém, ordenando que os garçons dissipassem os garotos. Mais do que desconfortável pelo evidente contraste entre a pobreza para além do arame-farpado e o seu conforto material pessoal, ou incomodado pela possível exposição de sua homossexualidade socialmente reprimida, o poeta perturbava-se com o suposto desande de sua criação artística. Ali, de súbito sentia a iminência de sua transformação em presa, ou seja, em um inseto que servia de alimento às suas plantas carnívoras ou em uma tartaruga estraçalhada.

Sua morte, no entanto, assim ocorre. O grupo invade o espaço do restaurante, persegue-o, acua-o, tira-lhe as roupas e devora partes de seu corpo. Munidos de pedaços de metal tanto cortantes quanto produtores de uma aterrorizante musicalidade, o "flock of featherless little black **sparrows**" (*ibid.*, p. 147) (ênfase minha) o ataca com objetos que são, na mesma medida, armas letais e instrumentos artísticos. Também o amálgama formado pela vida e pela poesia de Sebastian era arte mortal. Diante da observação de Catharine de que o primo se apavorou em Cabeza del Lobo, há que se resgatar o episódio das Encantadas, que atesta a miscibilidade de pavor e fascínio para o

poeta.

Em tal âmbito, o caderno onde Sebastian tomara notas preparatórias e realizaria revisões de seus poemas de verão, que continha “a Blue Jay trademark” (*ibid.*, p. 137), ou seja, a imagem de um gaio-azul, torna-se outro símbolo de sua morte. A ave, da família dos corvos, é um predador de aspecto de azuis vivos. Em sua figura representa-se o entendimento da personagem de sua atividade literária, tão bela quanto mortífera. O caderno é mencionado por Catharine durante a rememoração de como Sebastian a havia transformado em um “pavão” para atrair olhares durante suas viagens. Conforme usava a mãe ou a prima para conquistar atenção, “the empty Blue Jay notebook got bigger and bigger, so big it was as big and empty as that big empty blue sea and sky...” (*ibid.*, p. 141). Ora, se as páginas utilizadas para o planejamento dos poemas de verão – finalizados e contidos em outro volume, o *Poem of Summer* -, encontravam-se vazias, a ininterrupta feitura poética dar-se-ia não no plano verbal, mas na vivência.

Também o *Poem of Summer*, por sua vez, possui vinte e cinco poemas relativos a verões anteriores de Sebastian. Todavia, carece do último. A matéria literária do verão final, por conseguinte, não é de ordem linguística, mas corporal. Sebastian engendra e concretiza o poema em sua morte. Na iminência da inversão dos polos de acordo com os quais ocupara sempre a posição predatória, termina, enfim, celebrando a sua nova faceta de presa. Longe de puramente acidental, tal operação é o desfecho de uma busca religiosa anteriormente principiada pelo rapaz.

CATHARINE: (...) I tried to save him, Doctor.

DOCTOR: From what? Save him from what?

CATHARINE: Completing! – a sort of! – *image!* – he had of himself as a sort of! – *sacrifice* to a! – *terrible*

sort of a –
DOCTOR: God?
CATHARINE: Yes, a – *cruel* one, Doctor! (*ibid.*, p. 131)

O terrível Deus de Sebastian é a implacável divindade das Encantadas, incorporada nos famintos pássaros que devoram tartarugas recém-saídas de ovos. Sua atividade literária é uma arte de acesso ao divino, envolto em malignidades. Sua morte se torna uma espécie de recriação e concretização da Última Ceia, na qual Jesus Cristo propõe que os apóstolos consumam seu corpo e sangue no pão e vinho. Porém, enquanto na crença cristã a Eucaristia conduz à comunhão, Sebastian vive meramente o egotismo.

Que seja dito de passagem, a descrição divina embebida em tons de horror já se apresentara no título williamsiano anterior a *Suddenly Last Summer, Orpheus Descending*, baseado em *Battle of Angels*. No texto, de 1957, Vee Talbot conta que aguardava uma visão de Deus na Sexta-feira da Paixão, que não ocorre. No sábado, tradicionalmente ocasião de vigília e de espera pelo surgimento de Cristo na ressurreição da Páscoa, vê, então, uma luz nos céus:

(...) I heard this clap of **thunder**! Sky! – **Split open**! – And there in the split-open sky, I saw, I tell you, I saw the TWO **BLAZING** EYES OF JESUS CHRIST RISEN! – Not crucified but Risen! I mean Crucified and *then* RISEN! The blazing eyes of Christ Risen!" (*ibid.*, p. 77) (ênfases minhas)

Após a visão, Vee é cegada. É forçoso notar que os adjetivos utilizados pela personagem para descrever o divino são os mesmos, ou afins, aos empregados por Miss Venable em seu testemunho sobre Galápagos: lá, o dia era intensamente claro e quente, produzindo "blazing sand-beach" (*ibid.*, p. 105), e, em seus ataques, os pássaros

expunham “their [das tartarugas] soft undersides, tearing the undersides open” (*ibid.*). Semelhantemente, Catharine descreve a tarde da morte do primo como “one of those white blazing days” (*ibid.*, p. 141) em Cabeza del Lobo. Assim, o mesmo Deus percebido por Sebastian, que abria e rasgava os corpos das tartaruguinhas, é o Deus visto por Vee, isto é, aquele que dilacera os céus para se revelar no Sábado de Aleluia, quando o divino estaria abscondito e em espera, para feri-la e cegá-la, na forma de um trovão. Uma divindade incorporada em trovões, por sua vez, é a interpretação de Shannon, em *The Night of the Iguana*.

Na peça, estreada na Broadway, em 1961, T. Lawrence Shannon, destituído de seu cargo como reverendo na igreja episcopal, atua como guia turístico. Abandonando uma de suas excursões, refugiava-se em um hotel à beira-mar, no México, onde se revela, quando do início da ação, febril e prestes a “*crack up*” (*ibid.*, p. 330), como já ocorrido em seu passado. Novamente apoiada em simbologias, a peça se inicia no cenário da varanda do Costa Verde, em cujos contornos podem ser vistas “*doors of a line of small cubicle bedrooms*” (*ibid.*, p. 328). Delineia-se aí a conotação do apartamento entre os diferentes indivíduos hospedados no local, separados e isolados em seus quartos e em suas próprias subjetividades. O símbolo retoma e oferece um contraposto à epígrafe da peça, emprestada de um poema de Emily Dickinson, “I Died for Beauty”, no qual sujeitos comunicam-se e se conectam, vencendo o espaço de suas tumbas: “(...) as kinsmen met a night/ We talked between the rooms” (*ibid.*, p. 327).

Acusado de abusar sexualmente de uma garota de sua comunidade, que teria, então, tentado o suicídio, Shannon é afastado de suas funções após um sermão no qual abandona seus planos de se retratar pelo ocorrido e oferece sua interpretação do Deus cristão

como um delinquente senil:

(...) Look here, I said, I shouted, I'm tired of conducting services in praise and worship of a senile delinquent – yeah, that's what I said, I shouted! All your Western theologies, the whole mythology of them, are based on the concept of God as a *senile delinquent* (...) Yes, I tell you they *do* that, all our theologies do it – accuse God of being a cruel, senile delinquent, blaming the world and brutally punishing all he created for his own faults in construction... (*ibid.*, p. 368-9)

Segundo o ministro, tal sermão foi seguido de uma “thunderstorm”, cujos raios e trovões, atingindo e danificando a área da igreja, provocaram a fuga aterrorizada dos fiéis. Na tempestade, Shannon os perseguiu, gritando: “(...) go home and close your house windows, all your windows and doors, against the truth about God!” (*ibid.*, p. 369). Mais do que a verdade sobre Deus, a fala da personagem produz também o aparecimento da divindade, bastante análoga à vista por Vee Talbot, e testemunhada por Sebastian Venable, tanto em aparência quanto em essência. O divino de Shannon congrega trovões flamejantes e vulneráveis criaturas atacadas.

Ao fim da narrativa acerca do ocorrido, observa que haveria uma tempestade naquela noite, quando seria possível ver tal Deus. “I want to go back to the Church and preach the gospel of God as Lighting and Thunder... and also **stray dogs vivisected**” (*ibid.*, p. 370) (ênfases minhas), alega, e, enquanto prossegue, aponta para uma forte luz vinda do oceano, confirmando o anúncio do divino:

That's him! There he is now! (...) and here *I am* on this... dilapidated verandah of a cheap hotel, out of season, in a country caught and **destroyed in its flesh** and corrupted in its spirit by its **gold-hungry** Conquistadors that bore the flag of the Inquisition

O cenário onde Shannon se encontra é não apenas um México historicamente explorado e massacrado pela coroa espanhola, mas é, ainda, um corpo atacado por caçadores de ouro famintos, que termina, mais outra vez nas linhas williamsianas, devorado. A descrição do divino é realizada pela personagem em uma conversa com Hannah, uma artista plástica que viaja com seu avô idoso, Nonno, um poeta que há anos interrompera suas criações, reiniciando-as, porém, ao longo da estadia no Costa Verde.

Ao final do segundo ato, a presença divina conforme concebida por Shannon enfim se manifesta, figurada na tempestade. “Here is your God, Mr. Shannon” (*ibid.*, p. 387), observa Hannah. Enquanto todas as personagens se refugiam sob a varanda, o homem ruma para o encontro da chuva torrencial, que envolve os palcos em luminosos tons prateados, esticando suas mãos na procura por algo para além de si. A cena é concluída com tal busca: “(...) *nothing is visible but these reaching-out hands*” (*ibid.*).

No ato seguinte, após tensões, Shannon é dispensado também de seu cargo como guia turístico, e, conforme renunciado nas linhas iniciais do texto, nas quais fora descrito como prestes a sofrer um colapso emocional, acaba por sucumbir. Ameaçando ir a nado para a China, é amarrado à rede na varanda, em uma cena análoga à crucificação de Cristo. Aqui, todavia, segundo aponta Hannah, diferentemente da carga sanguinolenta do episódio cristão, há “ropes instead of nails, on a hill that’s so much lovelier than Golgotha” (*ibid.*, p. 402). Entregando-se à performance de sua “Passion Play”⁴ (*ibid.*, p. 403),

⁴ Originalmente, *Passion Plays* derivam das *Easter Plays*. No teatro medieval europeu, episódios da liturgia católica, tais como a Paixão de Cristo e a Páscoa, eram dramatizados para que fossem melhor compreendidos e, portanto, adorados. Tal drama religioso de-

Shannon principia uma íntima e sincera conversa com a artista plástica, que lhe faz companhia e tenta acalmá-lo, confidenciando-lhe sobre seus próprios abalos emocionais. Ao longo de tal interação, Nonno, recolhido em seu quarto, encontra-se em pleno processo de criação artística, trabalhando em seu poema. “Can’t you hear him in his **cell** number 4, mumbling over and over and over the lines of his new poem? It’s like a blind man climbing a staircase that goes to **no-where...**” (*ibid.*, p. 404) (ênfases minhas).

Ao contrário do que Hannah sugere, ao final da ação Nonno termina exitosamente seu poema, saindo do confinamento de seu quarto e, por conseguinte, de seu solipsismo, para recitar a criação literária. A saída do poeta de seu cubículo opera em concordância à comunicação estabelecida entre Shannon e Hannah. Quando a moça aponta que o problema de seu interlocutor era “The oldest one in the world – the need to believe in something or in someone – almost anyone – almost anything... something.” (*ibid.*, p. 408), entrega que havia, ela própria, descoberto algo em que acreditar. Não algo como Deus, conforme sugere Shannon, mas:

Broken gates between people so they can reach each other, even it’s just for one night only (...) One night... communication between them on **a verandah outside their... separate cubicles** (...) A little understanding exchanged between them, a wanting to help each other through nights like this. (*ibid.*, p. 408-9) (ênfases minhas)

Assim, por meio da conversa e das confissões sobre como lidar com crises emocionais - aqui descritas como “spooks” ou “blue devils” -, ambos ultrapassam e vencem o recolhimento em si mesmos,

envolveu-se em *Mystery, Miracle e Morality Plays*, que continuavam a teatralizar questões bíblicas, apresentavam as vidas de santos, ou alegorizavam valores e códigos de conduta a serem seguidos pelos fiéis católicos.

estabelecendo a comunhão. A crucificação de Shannon, atado à rede, alcança um fim redentor: ele e Hannah comungam seu entendimento e acolhimento mútuo. Quando solto, pois já emocionalmente recomposto, atenta-se para uma iguana que se encontrava perto do hotel, amarrada para ser devorada, que se debatia em agonia. Segundo costumes locais, o animal era preso para que fosse alimentado forçadamente, e, então, devorado. “See? The iguana? At the end of its rope? Trying to go on past the end of its goddamn rope? Like *you*! Like *me*! Like Grampa with his last poem!” (*ibid.*, p. 421).

Ao contrário dos jovens explorados por Sebastian e do próprio poeta, ou do México deteriorado, Shannon não é devorado. Ainda, impede que a iguana seja comida: “We’ll play God tonight” (*ibid.*, p. 424), anuncia, seguindo para cortar as amarras que continham o animal, libertando-o. Da mesma forma, Nonno também é liberto de sua tarefa criativa ao finalmente concluir seu poema e sua longa vida. E Hannah, por sua vez, diante do falecimento do avô, cuja rotina de cuidados lhe extenuava tanto física quanto afetivamente, também vê o desfecho de tal sofrimento.

O “little act of grace” (*ibid.*, p. 426) de Shannon parte não de Deus, mas da negação do divino. A divindade dos trovões e tempestades, a mesma dos tormentos de Shannon e da prisão da iguana, é, em verdade, uma criminoso senil, agindo apenas em destruições. Ao se recompor e impedir que o lagarto fosse comido, a personagem anula os desígnios cruéis de Deus, e reverte tal imagem de malignidade. Os corpos amarrados e violentados, portanto, tornam-se corpos libertos por meio da visão de uma imagem divina, seguida de sua apropriação, e, finalmente, de sua ressignificação. Consequentemente, longe da imagem de horror celebrada em *Suddenly Last Summer*, *The Night of the Iguana* desemboca em um final de redenção: Shannon

incorpora um divino às avessas e redime a iguana, Hannah, Nonno e si próprio.

Em tal perspectiva, a personagem williamsiana dialoga com a proposição de Robert Brustein para uma das categorias do teatro moderno, a da revolta messiânica⁵. Nela, a insatisfação em protesto do dramaturgo age a partir da revelação, ou seja, de um herói que adota uma missão edificante após a deposição de Deus: “(...) he imagines himself a Creator superior to God, and destined to transform life into something more ordered than the meaningless botch he sees around him” (1965, p. 17). Mais do que desejar o desmonte de uma figura divina de desígnios impenetráveis e perversos, o herói messiânico visa à construção de uma nova ordem, mais compreensível e benevolente. É precisamente esta a constituição dos esforços de Shannon, que encenam Deus para suspender a sua implacabilidade e substituí-la por solicitude e remissão.

“The messianic hero, in short, is a superman, combining the qualities of a malefactor and benefactor – of one who kills God and one who builds a Church” (*ibid.*, p. 18), defende Brustein. Em sua qualidade de malfeitor, é um “outlaw”, ou seja, encontra-se às margens de determinados sistemas. Shannon é não apenas um reverendo expulso de seu cargo religioso, como é também um guia turístico que, no momento da ação, abandonara seu grupo para descansar, sem autorização, no Costa Verde. Conforme conta a Hannah, uma vez destituído da igreja, empreende viagens pelo mundo tencionando coletar evidências de Deus “not as a senile delinquent, but as a...” (WILLI-

⁵ Embora Brustein não analise o teatro de Williams de maneira específica em *The Theatre of Revolt*, nem tampouco o insira na revolta messiânica, o teórico nota que as reverberações de tal tendência são atestáveis em toda a dramaturgia moderna (1965, p. 17). Ainda, defende que a linguagem verbal deste teatro seria, não raro, pomposa e virtuosa. Nas peças aqui discutidas a poesia é um referencial constante, as falas das personagens não são exatamente naturais e realistas – é frequente que se utilizem de metáforas e de descrições marcadamente poéticas - e há densa carga simbólica, que adquire ares concordantes à virtuosidade.

AMS, 2000, p. 369) – uma sentença inacabada. A personagem procura algo que possa ser renomeado e, portanto, adquirir uma nova significação, e produz e concretiza um Deus distante de delinquências senis. Constrói uma nova celebração divina baseada na noção de Hannah de uma metafísica de valor pautada no auxílio. Sua nova igreja de cooperação e comunhão logra, enfim, salvar.

Nesse aspecto, distancia-se do herói messiânico, visto que não acaba como um bode expiatório, rejeitado e perseguido, como as personagens da teoria de Brustein. Shannon, se outrora às margens da igreja e expulso de seu trabalho como guia turístico, ao final da ação tem a possibilidade de um recomeço, “up the hill” (*ibid.*, p. 427), ao lado de Maxine, que planeja reerguer o decadente Costa Verde. Ainda que os prospectos não sejam grandiosos, delineia-se a sugestão de que a personagem poderá finalmente pertencer a alguma esfera, sabendo já ter sido capaz de desbancar o divino e de o transformar em uma potência humana de redenção. Não é evidente se Shannon se beneficiará permanentemente de sua transgressão, mas ficam claros diversos êxitos de sua revolta.

Para Brustein, “the hero’s messianic doctrine is almost invariably rejected, and the hero himself never quite achieves divinity, for he is usually abandoned by the playwright by the end of play” (BRUSTEIN, 1965, p. 20). Enquanto a ação é logo concluída com meras insinuações, sem que o destino de Shannon fique de fato definido, sua doutrina messiânica não é abandonada. Ao contrário, deixa de pertencer à diegese para operar em uma escala mais ampla, remetendo à própria criação dramática.

Uma cerca invadida e portões quebrados

Em *Suddenly Last Summer*, há apenas a menção aos poemas de Sebastian por Miss Venable e Catharine, mas ao leitor/espectador o contato com tal material literário jamais ocorre. Sabe-se somente que os estudos e as criações encontram-se em cadernos, que carecem do último poema, não registrado. A derradeira poesia de Sebastian, realizada em sua morte, é de natureza corporal, não verbal. Catharine testemunha somente a tensão gerada no restaurante de Cabeza del Lobo, o início da perseguição de seu primo pelos garotos, e o fim do episódio, selado com o corpo do poeta, nu e despedaçado. A jovem tem contato, assim, com meros fragmentos da tessitura poética, mas não com a totalidade do produto criativo. O último poema de Sebastian nunca deixa o âmbito individual e particular do escritor, permanecendo um segredo.

Ergue-se, aqui, o símbolo da cerca de arame farpado que apartava as praias privativas dos espaços públicos. Devidamente separado, Sebastian apenas ultrapassava tal cerca, representativa do isolamento do artífice da palavra, para responder aos seus anseios sexuais egoístas e predatórios. Quando os rapazes, as presas, enfim invertem a lógica e a cruzam, configura-se uma invasão violenta. A literatura produzida pela personagem era uma arte do solipsismo, e a consequência da criação em tais moldes seria um ensimesmamento literalmente fatal. Sebastian não se comunica e nem tampouco atinge a comunhão com ninguém, e, precisamente por tal razão, promove o divino exclusivamente para si mesmo. A figura do outro o atinge através da invasão, do ataque e do assassinato, e adquire ares análogos ao Deus celebrado no recolhimento, intrinsecamente terrível.

Em *The Night of the Iguana*, por outro lado, o símbolo de por-

tões quebrados representa uma feliz quebra do enclausuramento. Nonno sai de seu cubículo e recita seu poema, uma reflexão sobre a mortalidade e o esforço para a sua aceitação. A declamação não apenas é pública e no espaço partilhado da varanda, onde outros hóspedes do Costa Verde se encontram, mas é realizada em parceria com Hannah, que a anota por escrito, pois o poeta, já demasiadamente idoso, não conseguia mais fazê-lo. O produtivo criativo sobrevive na dinâmica interna da ação, pois fora devidamente registrado, e persiste para além dela, isto é, para os leitores/espectadores, que lêem/observam sua composição. Tão logo tais linhas são recitadas, a vida de Nonno cessa. Trata-se de outro poeta, nos palcos williamsianos, morto no processo da criação literária. No entanto, ao contrário de Sebastian, que tanto se esquivava do envelhecimento, a morte de Nonno é causada precisamente pela idade natural, e é plácida.

No cenário, Shannon desarticula seu Deus particular, originalmente tão terrível quanto o de Sebastian, e instaura a redenção a partir do desmonte do divino. Todos estabelecem o contato e a comunhão a partir da conversa de Shannon e Hannah, da soltura da iguana e do poema de Nonno, encontrando possibilidades de transcendência e de salvação. Nesse sentido, a figura do outro não opera como invasão e agressão, tal qual na peça de 1958, mas como encontro e empatia. De maneira semelhante ao poema de Dickinson trazido na epígrafe, no qual as vozes conversam por entre seus túmulos, os sujeitos quebram portões com o intuito do entendimento. Não é possível que nesta comunhão exista o Deus das tartarugas e dos trovões, bastando, assim, o humano.

Um divino aliado à crueldade e o caráter mortal do enclausuramento são atestáveis, ainda, na família nazista, que irrompe em cena em diversos instantes sem jamais se envolver ou interagir de

maneira significativa com os demais hóspedes do Costa Verde. Estilizadas para evocar uma tela de Peter Paul Rubens, as personagens possuem o aspecto de cupidos barrocos nus, e se apresentam ora comemorando o bombardeamento de Londres na Batalha da Grã-Bretanha, de 1940, que escutam em uma transmissão de rádio; ora dançando e cantando hinos nazistas; ou, por fim, refestelando-se diante da imagem de Shannon amarrado à rede. A observação de Hannah de que “two unstable conditions can set the whole world on fire, can blow it up, past repair, and that is as true between people as it’s true between...” (WILLIAMS, 2000, p. 363), embora inconclusa, dá conta também do teor potencialmente destrutivo de instabilidades políticas.

Enquanto Shannon, em uma esfera subjetiva, partilha e lida com seu desequilíbrio emocional com o auxílio de Hannah – e, exatamente por tal solicitude, contorna-o - a Alemanha da primeira metade do século XX, no campo político, tentou impor a sua ideologia nazista sobre outros países, provocando massacres e destruições. Alheios aos outros sujeitos no Costa Verde, os cupidos estilizados da família alemã recolhem-se em sua perversa glorificação do nazismo. Ademais, em tais figuras explicita-se a polaridade entre a realidade para além do texto literário e as diversas facetas do ficcional, ou do fantástico, propostas pela diegese, que se afirmam no bordão de Shannon, “fantastic!”.

Tal dicotomia é retomada em sua sugestão de que a necessidade de radical desvinculação de tais planos lhe causaria instabilidade emocional: “(...) when you live on the fantastic level as I have lately but have to operate on the realistic level, that’s when you’re spooked...” (*ibid.*, p. 380)⁶. Talvez se delineie, em *Suddenly Last Summer* e

⁶ Não cabe, neste trabalho, uma análise específica das tensões entre a realidade e os di-

em *The Night of the Iguana*, a proposição da arte como uma alternativa à loucura para o enfrentamento das tensões entre os níveis do real e do fantasioso. A criação literária constitui-se, aqui, como perfeitamente ambivalente, uma vez que é tanto comprometimento com a realidade, espelhada e avaliada na ficção, quanto afastamento, através da ficcionalidade e da transcendência do realismo.

Por uma criação literária que não isole

Os diversos símbolos analisados relacionam-se tanto com imagens de Deus, quanto com os indivíduos em isolamento que nelas creem. Assim, revela-se fundamental para tais peças, e para o conjunto da obra williamsiana, a exploração de índices simbólicos, cujas funções não operam apenas na representação de aspectos diegéticos, importantes para o desenvolvimento e a significação internos da ação, ou como comentários sobre eventos factuais. De maneira meta-teatral, são também exposições da própria concepção literária do dramaturgo:

Some critics resent my symbols, but let me ask, what would I be without them? (...) unless the events of life are translated into significant meanings, then life holds no more revelation than death, and possibly even less. (ADLER, 1997, p. 121)

A tarefa literária – ou dramática, considerando-se o texto teatral um gênero da literatura – possui tons de um ensaio divino, pois cria, ergue e controla mundos. Sebastian é um poeta, que, em sua

versos aspectos do que estaria para além do real no teatro williamsiano. A questão, entretanto, é bastante rica e complexa, e me parece um tema essencial na dramaturgia do autor.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 7, n. 3, 2º semestre, 2017

última criação, porta-se como um dramaturgo⁷ a partir da evocação e da representação da implacável divindade que cultuava em diferentes instâncias de sua rotina. Empregando o seu corpo, *encena*, no palco de Cabeza del Lobo, simultaneamente um sacrifício e a imagem divina que desejava alcançar. O amálgama predatório e isolador de sua vida e sua arte resulta, pois, em brutalidades.

Já Shannon, embora não originalmente um escritor, também age como um dramaturgo ao abandonar o seu ensimesmamento, e (re)criar uma “Passion Play”. Atado à rede, *encena* uma nova crucificação, que ao invés de consolidar os desígnios divinos, conforme a crença cristã, desmonta o próprio divino. A entidade de trovões e criaturas torturadas se transforma em um anti-Deus de comunhão, cooperação e auxílio humanos. “Play God” é uma performance de ressignificação, redentora exatamente por se distanciar da cena de Sebastian.

Conforme argumenta John M. Clum, “Williams’s stories and dramas are sagas of solipsism. People may occasionally and briefly break through and connect with others, but their real dramas, passions, are enacted within.” (1997, p. 132). Ainda que seja mesmo notável a vasta presença de personagens solitárias e incompreendidas nas linhas williamsianas, é necessário distinguir os diferentes matizes constituintes da solidão para o autor. Como sugerem as jornadas de Sebastian e de Shannon, o isolamento é uma matéria a ser tomada pela ficcionalidade, que, retratando-o, não deve promovê-lo, mas estabelecer a comunhão. Os portões quebrados defendidos por Hannah, conquanto de efeito fugaz, são, ainda assim, verdadeiramente significativos.

⁷ De acordo com Lionel Abel, no metateatro diversas personagens possuem consciência de si próprias e de seus entornos como elementos teatrais. Munidas de tal percepção, passam a criar e regular os acontecimentos da ação de acordo com sua “imaginação dramática” (1968. p. 72), tal como um dramaturgo faz com uma peça de sua autoria.

Tal símbolo, enquanto representante de encontros salvíficos, é retomado em duas manifestações do dramaturgo a respeito de seu entendimento da teatralidade. Na primeira, em um apêndice a *Battle of Angels*, em 1944, Williams afirma compreender o teatro como um espaço onde pode se comunicar com seus espectadores/ leitores: “I have never for one moment doubted that there are people – millions! – to say things to. We come to each other, gradually, but with love (...) With love and with honesty, the embrace is inevitable” (2000, p. 286). No segundo, em uma autoentrevista ao jornal *The Observer*, em 1957, falou pela existência de

(...) a worldwide human effort **to know ourselves and each other** a great deal better, well enough to concede that no man has a monopoly of right or virtue anymore than any man has a corner on duplicity and evil and so forth. If people, and races and nations would start with that self-manifest truth, then I think the world would side-step **the sort of corruption which I have involuntarily chosen as the basic allegorical theme of my plays as a whole.** (ênfases minhas)

Trata-se do reconhecimento da duplicidade não apenas do caráter humano, mas da própria teatralidade. A jornada de Sebastian, embora pavorosa, não nos aparece embebida em tons moralistas, definitivamente condenatórios. É apresentada tanto em seu horror, quanto em seu fascínio - tal qual seu jardim, simultaneamente um repulsivo retrato de órgãos revirados, e vivo e vistoso. O Deus brutal testemunhado por algumas personagens ressoa em diversos indivíduos dos quais tal dramaturgia decidiu se ocupar. Este teatro insistiu em tecer não cenários ordenados e brandos, mas universos onde sujeitos transitam em polos distintos da degradação. Aparecem, em medidas alternantes e complementares, os que ordenam/ podem

sofrer lobotomias, os que estupram/ são estuprados, os que castram/ são castrados, os que perseguem/ são perseguidos, etc. Mais do que índices que espelham e remetem ao mundo externo aos palcos, a violência e a corrupção são, aqui, também instaladas nos microcosmos ficcionais.

A declaração do autor de que “(...) we of the artistic world are the little grey foxes and all the rest are hounds” (WILLIAMS *apud* LAHR, 2014) revela sua visão da sensibilidade artística como destoante da realidade, empedernida. Em sua ocupação como dramaturgo, todavia, tratou de ser também um cão feroz, teatralizando o divino das Encantadas ou dos trovões. *Suddenly Last Summer* e *The Night of the Iguana* expõem, nesse sentido, diversas corrupções de sociedades, das personagens, e refletem, ainda, acerca da natureza dúbia, ou potencialmente corrupta, da criação literária. Embora remetendo a diferentes contextos teatrais, e estruturalmente bastante distintas, uma vez que a peça de 1958, da Off-Broadway, possui um ato, e a 1961, da Broadway, é uma dita *full length play*, ambas se relacionam: *The Night of the Iguana* retoma o Deus apresentado em *Suddenly Last Summer* e o reverte, sugerindo que somente quando a brutalidade é suspensa a comunhão, por meio do humano, faz-se possível.

Um produto literário pode ser arquitetado sobre a mera observação da impiedade, tal qual na poesia ensimesmada de Sebastian. Porém, talvez a literatura preferida por Williams esteja mesmo no abraço que deseja dar e receber de seu público, conseguido a partir da reversão de crueldades. Sua tarefa criativa é mais interessante em Shannon, o novo messias que opta pela potência redentora da literatura. No breve alívio das corrupções estaria uma arte especialmente significativa, e, sobretudo, salvífica. Uma arte, pois, que logra comunicar e conectar, ainda que “for one night only”. Haveria um meio

mais adequado para tal encontro do que onde se congregam dramaturgos, intérpretes, espectadores e leitores, ou seja, o teatro?

Referências

ABEL, Lionel. ***Metateatro: Uma visão nova da forma dramática***. (Tradução de HELIODORA, Bárbara). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ADLER, Thomas P. Before the Fall – and after: *Summer and Smoke* and *The Night of the Iguana*. In: ROUDANÉ, Matthew C (Edited by). ***The Cambridge Companion to Tennessee Williams***. Cambridge University Press, 1997.

BRUSTEIN, Robert. ***The Theatre of Revolt***. London: Methuen & Co., 1965.

CLUM, John M. The sacrificial stud and the fugitive female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending*, and *Sweet Bird of Youth*. In: ROUDANÉ, Matthew C (Edited by). ***The Cambridge Companion to Tennessee Williams***. Cambridge University Press, 1997.

LAHR, John. ***Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh***. Bloomsbury Publishing, 2014 (Kindle Edition).

WILLIAMS, Tennessee. ***Orpheus Descending and Suddenly Last Summer***. New York: New Directions, 2012.

_____. ***Plays: 1937 – 1955***. New York: The Library of America, 2000.

_____. ***Plays: 1957 – 1980***. New York: The Library of America, 2000.

_____. “The World I Live In - Tennessee Williams Interviews Himself”. *The Observer*, April 07, 1957.

Artigo recebido em: 31/05/2017

Aceito em: 20/11/2017