

REPERTÓRIO  
LIVRE

A FIGURAÇÃO DA IDENTIDADE LGBTQIA+  
E DA PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO  
NA DRAMATURGIA DE TENNESSEE  
WILLIAMS DAS DÉCADAS DE 1930 A 1960

*THE FIGURATION OF LGBTQIA+ IDENTITY AND GENDER PERFORMATIVITY  
IN TENNESSEE WILLIAMS' DRAMATURGY FROM THE 1930s TO THE 1960s*

*LA FIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD LGBTQIA+ Y LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO  
EN LA DRAMATURGIA DE TENNESSEE WILLIAMS DE LOS AÑOS 30 A LOS 60*

**LUIZ MARCIO ARNAULT DE TOLEDO**

TOLEDO, Luiz Marcio Arnault de.

A figuração da identidade LGBTQIA+ e da performatividade de gênero na  
dramaturgia de Tennessee Williams das décadas de 1930 a 1960 Repertório.  
Salvador, ano 26, n. 40, 2023

e023010

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i40.51433>

## RESUMO

Este artigo faz um levantamento de personagens LGBTQIA+ na obra de Tennessee Williams escrita entre 1930 e 1960. Com o total de quatorze personagens em nove peças, faz uma análise de como o dramaturgo figura esses personagens, de forma declarada e aberta. Sendo assim, são identificadas performances cis heteronormativa e efeminada, além de personagens que se travestem. É possível concluir que Williams não utiliza essas questões apenas como uma temática por terem conexões com sua vida privada. Identifica-se, na figuração desses personagens, uma maneira de criticar as contradições do capitalismo e da sociedade burguesa que exige comportamento heteronormativo, levando-os à violência, autodestruição e morte.

## ABSTRACT

This article surveys LGBTQIA+ characters in Tennessee Williams plays written between 1930 and 1960. With a total of fourteen characters in nine plays, the analysis shows how the playwright figures these characters, in a declared and open way. Thus, heteronormative and effeminate cis performances are identified, as well as cross-dress characters. It is possible to conclude that Williams does not use these questions only as a theme for they have connections with his private life. It is identified, in the figuration of these characters, a way of criticizing the contradictions of capitalism and bourgeois society that demand heteronormative behavior, leading them to violence, self-destruction and death.

## RESÚMEN

Este artículo hace un recorrido por los personajes LGBTQIA+ en la obra de Tennessee Williams escrita entre 1930 y 1960. Con un total de catorce personajes en nueve obras, analiza cómo el dramaturgo figura a estos personajes, de manera declarada y abierta. Así, se identifican performances cis heteronormativas y afeminadas, así como personajes que se travisten. Es posible concluir que Williams no utiliza estas preguntas solo como tema porque tienen conexiones con su vida privada. Se identifica, en la figuración de estos personajes, una forma de criticar las contradicciones del capitalismo y la sociedad burguesa que exigen comportamientos heteronormativos, llevándolos a la violencia, la autodestrucción y la muerte.

## PALAVRAS-CHAVE:

Tennessee Williams.  
LGBTQIA+. Dramaturgia  
estadunidense. Teatro  
estadunidense. Performance  
de gênero.

## KEY WORDS:

Tennessee Williams.  
LGBTQIA+. American Drama.  
American Theatre. Gender  
Performance.

## PALABRAS CLAVE:

Tennessee Williams. LGBTQIA+.  
Dramaturgia estadounidense.  
Teatro estadounidense.  
Performance de género.

## O outsider na obra de Tennessee Williams

O contingente das obras publicadas de Tennessee Williams possui uma leitura tradicional, exclusiva e excludente, de biografismo e realismo psicológico. Assim, permite apenas análises perfunctórias categorizadas simplesmente em tópicos, tais como: família disfuncional, desejo sexual e loucura.

No Brasil, a performatividade de gênero tem sido lida na obra conhecida de Tennessee Williams como um assunto ou temática homossexual. Na maioria das vezes, justifica-se pelo fato de o próprio autor ter sido homossexual, performado um homem efeminado (LAHR, 2015) e, assim, estaria estampando na dramaturgia sua própria subjetividade, como deleite ou até mesmo com um foco psicanalítico. Sua obra seria, então, apenas sobre a vida privada, afastando a possibilidade de investigações acerca da vida pública e da crítica social do autor.

O que se busca neste recorte, todavia, é identificar questões da identidade de gênero como reflexões relacionadas aos contrassensos da sociedade capitalista estadunidense em relação à condição humana.

A identidade sexual dissidente da heteronormativa manifesta pode ser percebida em personagens desde suas primeiras narrativas da década de 1930. Assim, ao se analisar a totalidade de peças do autor publicadas nos Estados Unidos, em torno de 25 são dedicadas a personagens LGBTQIA+ figurados de forma explícita, a grande maioria coadjuvantes e com um espaço pequeno na peça, porém com ações, diálogos e performance que remetem a uma quebra do comportamento heterossexual tradicional, estereotipado e aceito pela sociedade.

A sigla LGBTQIA+ é usada neste trabalho de acordo com a definição de Fundo Brasil (2022), ao informar que esta “representa o movimento político e social que defende a diversidade e busca mais representatividade e direitos para essa população. [...] Cada letra representa um grupo de pessoas.” A correspondência das letras é: L: lésbica; G: gay; B: bissexual; T: transgênero; Q: queer; I: intersexo; A: assexual; e o símbolo de mais no final inclui outras identidades de gênero e orientações sexuais que não aparecem em destaque com uma letra, tais como: curioso/a, aliado/a, pansexual, polisssexual, entre outros.

É importante, igualmente, ressaltar outro conceito na análise crítica destes personagens nas questões da performatividade de gênero: a masculinidade tóxica. Esta expressão é, geralmente, aplicada para nomear criticamente todo um conjunto de comportamentos relativos à uma pretensa ideia de superioridade masculina, associada à agressividade. Sobretudo, também se verifica no desempenho do homem que deve cumprir o papel social de macho, provedor da família e indivíduo mais forte e dominador. Essa imagem viril, exigência social para se encaixar no padrão masculino, pode ferir relações sociais, na família sobretudo.

Outro termo importante que não se pode deixar de contextualizar é a expressão travesti. Segundo a ABGLT (2007, p. 11), travesti pode ser considerada a pessoa que nasce com sexo biológico masculino ou feminino, porém sua identidade de gênero não está relacionada ao seu sexo biológico de nascença. Sendo assim,

com identidade oposta, assume papéis de gênero diferentes daqueles que a sociedade exige. Historicamente a palavra travesti é associada à prostituição e, por este motivo, acaba assumindo um aspecto pejorativo. Contemporaneamente, os termos mais adequados são homem transexual ou mulher transexual.

Os personagens aqui investigados fogem da performatividade masculina padrão e, em especial, da tóxica. Tennessee Williams compõem um rol de indivíduos que se chocam com estes estereótipos sociais criados, em especial, pela cultura e o patriarcalismo. Desta forma, ressalta-se a importância do diagnóstico de condutas masculinas a fim de se verificar as singularidades comportamentais, a violência e as digressões que descontrolam o papel do homem como provedor e sempre forte, sem os traços que o associem à meiguice, afabilidade e doçura – características que se deslocam da masculinidade estereotipada. Assim, este trabalho se atenta aos elementos essenciais que destoam do comportamento heteronormativo, para discutir o papel de gênero e os personagens LGBTQIA+ nas obras de Tennessee Williams.

Na figuração declarada desses personagens, eles são personificados de modo que sua identidade sexual esteja descrita e percebida sem uso de simbologias, omissões, dubiedades, ausências de ações dramáticas [personagens mortos citados por outros] ou com figuras de linguagem que possibilitem apenas desconfiança ou imprecisão de sua identidade de gênero. Williams não tem dificuldade em retratar a predisposição sexual desses personagens, propondo isso através de ações e performance, descrições em rubricas, diálogos e suas consequências.

O recorte deste artigo abrange apenas trinta anos da carreira de Tennessee Williams, estendendo-se da década de 1930 a 1960. Foram levantados quatorze personagens LGBTQIA+ em nove peças, que são descritos e contextualizados na sociedade estadunidense.

## Contextos Históricos

Em relação aos personagens LGBTQIA+, durante as décadas de 1930 e seguintes, o registro dominante no cinema e no teatro estadunidenses foi somente o de alívio dramático, portanto levado à comédia, para homens com performances efeminadas ou vestindo-se com roupas femininas. O mesmo pode-se dizer das mulheres, que, vestidas de homens, eram tidas como sedutoras (SILVEIRA, 2011).

Os sinais de mudança começaram a partir da década de 1960, reproduzindo personificações homossexuais mais abertas no cinema e no teatro, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

O chamado teatro alternativo dos Estados Unidos, no circuito Off-off-Broadway, compõe um série de tendências sócio-políticas, antropológicas e estéticas que podem ter raízes desde os Provincetown Players, grupo amador e experimental do início do século 20, como informa Marvin Carlson (2005). Nunca houve, porém, uma profusão tão rica em quantidade e qualidade de coletivos que buscavam as novas formas de representação teatral do que aque-

les que surgiram no pós-Segunda Guerra. Dentre eles, destacam-se os teatros feminista, chicano e campesino, negro, pacifista, de guerrilha, a performance, o site specific e os happenings, além da presença marcante de encenadores que revolucionaram a estética teatral do século 20, como Bob Wilson, Richard Foreman e Meredith Monk (BOTTONS, 2006).

O chamado teatro gay estadunidense, como parte deste grupo alternativo, surgiu em 1964 no circuito Off-off-Broadway com as obras contundentes dos dramaturgos Langford Wilson e Robert Patrick, além de vários coletivos contraculturais da época. Um dos que mais se destacaram neste circuito a partir de 1966 foi o Theatre of Ridiculous, de Charles Ludlam.

Ludlam projetou espetáculos e dramaturgias diferenciadas, com paródias e sátiras, atores e atrizes travestidos, descortinando e apresentando abertamente o chamado submundo gay e o comportamento camp, afetado e exagerado (ARGELANDER, 1974), sempre associado aos que se identificam hoje personagens LGBTQIA+, além das mais diferenciadas performances de gênero.

Com uma nova dramaturgia, a proposta deste chamado teatro gay, então insurgente, era evidenciar a orientação sexual divergente da heteronormativa, com personagens LGBTQIA+ retratados como cidadãos comuns que fazem parte da sociedade capitalista concorrencial dos Estados Unidos (COHN, 1991), porém explorando e vivenciando plenamente sua condição.

Sendo assim, o circuito Off-off-Broadway possibilitou a proliferação de encenações sobre este universo, levando esse público a se sentir representado e criando novos padrões de consumo de espetáculos, hoje um grande filão ainda pouco explorado na indústria, especialmente no Brasil.

Tennessee Williams começou a costurar sua narrativa com elementos do teatro experimental daquele momento contracultural e do Off-off-Broadway, com elementos paródicos do Theatre of Ridiculous, trazendo muitos personagens LGBTQIA+ de forma aberta. Ao dar destaque à performance de gênero, figurou as idiosincrasias sociais, políticas e morais da hegemonia branca e heteronormativa de seu país. Na grande maioria de suas obras escritas a partir da década de 1960, Williams expõe personagens com essa sensibilidade, porém com grandes cargas de lirismo, como usualmente sua estilística promovia, agora, tangenciando, sobremaneira, a black comedy [comédia obscura].

Williams faz verdadeiras paródias do papel social de gênero em toda sua obra. Essas figurações estão dispostas, acima de tudo, nas relações desses personagens com as instituições, quando Williams ressalta as contradições do American Way of Life e do American Dream perante o capitalismo. É esta a aproximação analítica que este trabalho procura elucidar.

Personagens LGBTQIA+ e performatividade de gênero nas obras de 1930 a 1960

O personagem Queen [Rainha] tem uma performance que remete ao comportamento de um homossexual assumido na peça *Not about Nightingales* [Não sobre rouxinóis, 1938] (WILLIAMS, 1998) que, inclusive, flerta com o rapaz musculoso, Swift. Williams deixa um clima de possibilidades entre os dois, porém nada declarado.

A fisicalidade de Queen denota feminilidade nas ações e nos diálogos que poderia ser interpretada nos dias de hoje como um homem gay que tem comportamento efeminado, uma complexa performance de gênero difícil de ser ainda hoje definida. Isto pelo fato de que existe a possibilidade de ser uma mulher transexual. Isso não é possível afirmar com veemência, pois é figurada na impossibilidade de viver sua sexualidade de forma plena no meio masculino em que está inserida, considerada e tratada como um homem cisgênero. Portanto, é vista pelo Estado e pelos rapazes da prisão com sua orientação sexual determinada pelo sexo biológico. Neste caso, Williams revela a realidade cruel da mulher trans de forma contundente no ambiente patriarcal, homofóbico e violento.

O meio em que Queen está sendo considerada um homem, como os outros, borra a compreensão de sua definição e está aí a grandiosidade da figuração do personagem. Ao mesmo tempo pode surgir dúvidas sobre sua identidade de gênero, pois, estando vestida de homem, ela até poderá ser interpretada apenas como um homem gay com performance efeminada.

Queen é figurada com nuances de caricatura, emergindo contra a verossimilhança e, portanto, contra a estética que privilegia o mimetismo. Como uma narrativa expressionista intrínseca, portanto, Williams não permite que o espectador desacredite da caracterização de Queen pelo fato de sua performance ser cômica e trágica, pois é, acima de tudo, humana e ao mesmo tempo artificial.

Ela é obrigada a viver em um ambiente masculino e de comportamento heterossexual estereotipado: “Rainha: A vida inteira fui perseguida por todo mundo porque sou refinada” (WILLIAMS, 1998, p. 33, tradução nossa, optando pelo gênero feminino para maior sentido ao personagem efeminado).<sup>1</sup> Sua voz não é ouvida. Suas falas, em sua maioria, caracterizam-se quase como monólogos curtos, sem interlocutor. Extrapolando para a vida pública, entende-se que a orientação sexual divergente não tem voz na sociedade machista e conservadora. Sendo assim, Queen conta a jornada, a vivência e os conflitos de classe e gênero.

Embora tenha sido escrita em 1938, só foi encenada 60 anos depois. Tratando de direitos humanos, greve de fome de presidiários, tortura, fascismo e um personagem com orientação sexual divergente assumido, Williams pode tê-la visto durante toda a sua carreira como uma peça da juvenília, com temáticas que não seriam absorvidas pelo mainstream e que não cumpriam as diretrizes dos códigos censores. Caso ocorresse um interesse na montagem na década de 1950, por exemplo, no auge de sua fama e status de celebridade, certamente Williams teria que reescrevê-la com cortes e inserções. Mudar, principalmente, o próprio personagem Queen, considerando a práxis censória da época e a perseguição macarthista aos gays.

---

1 1 Queen: All my life I've been persecuted by people because I'm refined.

Embora muitos personagens morram em *Not about Nightingales* por conta da tortura em uma câmara superaquecida, Williams deu o mesmo fim ao personagem oficialmente não autorizado Queen. Todavia, é o companheiro de cela Butch [palavra que significa, em tradução literal, aquele que tem uma aparência ou outras qualidades de um tipo tradicionalmente visto como masculino] que a mata. Esse personagem é o contraponto masculino de Queen, por ser antagonico à sua performance. Tira a vida de Queen antes que venha a falecer na câmara de tortura – a eutanásia é, assim, vista como uma suposta forma de caridade e companheirismo. Essa ação, todavia, fortalece a ideia de que todo homossexual deve morrer ou ser afastado do convívio social, até seu amigo é capaz de matá-lo e, assim, o fim do homossexual na peça atende à disposição da censura institucionalizada da época. “Butch [Ele agarra o colarinho de Queen e bate sua cabeça contra o chão.]: Pronto!/Joe: Butch – você matou ele./ Butch: Alguém deveria ter feito esse favor a ele há muito tempo” (WILLIAMS, 1998, p. 114, grifo nosso, tradução nossa)<sup>2</sup>. Reproduzia, assim, a prática censória do cinema, visto estar interessado em transformar a peça em um roteiro audiovisual (HALE, 2000).

Há que se refletir se de fato a peça seria vista com maus olhos se encenada na época. Afinal, Queen estava em uma prisão, local onde a sociedade conservadora deseja[va] o confinamento de indivíduos LGBTQIA+. Este fato reiteraria as normas vigentes de punição e disciplina, além de evidenciar como a sensibilidade homossexual era figurada naquele momento na cultura.

Além disso, há outra questão em relação à tradução do texto, decidir qual o gênero a ser utilizado: esses homens encarcerados não iriam se referir a Queen no feminino, como hoje os movimentos identitários requerem, ou de forma neutra.

A obra inacabada *Why Did Desdemona Love the Moor?* [Por que a Desdêmona amava o mouro?, c.1939] (WILLIAMS, 2020) foi escrita aproximadamente um ano depois de *Not about...* Teve estreia sob a adaptação do Professor Dr. Thomas Mitchell, da Universidade de Illinois, em 2020, no Provincetown Tennessee Williams Festival. O texto aqui utilizado é esta versão, cedida gentilmente pelo professor, composta a partir de diversos rascunhos de um conto, peça e roteiro cinematográfico onde Williams trabalhou a mesma narrativa, porém deixando todos inacabados.

Renaldo é um homossexual assumido, amigo da atriz Helen, uma mulher que luta para realizar seu desejo sexual por Kip, um roteirista negro, que depois se torna seu namorado. Três personagens absolutamente improváveis naquele contexto histórico da dramaturgia estadunidense de 1939. Sem dúvida, este é um dos possíveis motivos que levou Williams a abandonar a peça e nunca ter tido interesse em terminá-la ou encená-la, deixando-a em fragmentos, com diversas versões manuscritas. “Renaldo se joga entre eles com seu calção bem gay, montado em um cavalinho vermelho inflável, com sua voz histérica querendo chamar atenção [dos rapazes]” (WILLIAMS, 2020, p. 18, tradução nossa).<sup>3</sup> Seu comportamento e suas falas abrem sua identidade de gênero, fazendo com que Williams seja um dos precursores da figuração homossexual na dramaturgia estadunidense.

1 2 [He grasps Queen's collar and cracks his head against floor.] There now!/Joe: Butch—you killed him./ Butch: Somebody shoulda done him that favor a long time ago.

1 3 Renaldo throws himself between them in his very gay shorts, mounted on a red inflatable horse, with his hysterical voice wanting to attract attention.

Nessa rubrica Williams revela a sexualidade aberta do homossexual e Mitchell deixa o personagem transitar na relação dialógica entre Helen e Kip. Não há um aprofundamento sobre suas relações sociais, todavia. A obra deixa claro que Williams estava mais interessado em discutir, majoritariamente, as questões raciais, levando Kip a expor sua dificuldade em ingressar no mundo dos brancos.

Renaldo é exposto com naturalidade, nenhum dos personagens critica sua subjetividade ou exige dele outro tipo de comportamento. Ele é aceito como é, como se Williams estivesse figurando um mundo distópico, deslocado da realidade, lembrando a série *Hollywood* [2020], criada por Ryan Murphy e Iann Brennan para a Netflix.

Neste trabalho, os produtores criam um personagem negro que é roteirista em Hollywood na década de 1940, algo impensável naquela conjuntura. Há, também, a criação fictícia em que atores gays daquele contexto se assumem, mulheres na diretoria de estúdios cinematográficos e até uma atriz oriental ganhando o Oscar. Murphy e Brennan criam, assim, uma realidade alternativa onde as ditas minorias conseguem se expressar livremente e serem reconhecidas, a fim de reflexão sobre questões iminentes a respeito do preconceito, racismo e homofobia.

Em *Why Did...*, as relações sociais entre brancos e negros, hetero e homossexuais não revelam preconceito ou inabilidade de entendimento sobre sua condição. Há, assim, essa relação com a realidade alternativa dos produtores da obra audiovisual citada e com a obra inédita de Williams da década de 1930, adaptada por Mitchell.

Como todos os personagens são diferentes dos estereótipos possíveis na dramaturgia estadunidense daquele momento histórico, tanto de raça e gênero quanto na figuração da mulher, a naturalidade desses três personagens poderia, naquela década, gerar choques, incompreensão e embargos. Hoje é, reconhecidamente, um trabalho que reflete a contemporaneidade impressionante na obra tennesiana dos anos 1930.

Em *Stairs to the Roof – A Prayer for the Wild at Heart That are Kept in Cages* [Escadas para o telhado – Uma oração pelos corações selvagens que estão confinados em jaulas, 1941] (WILLIAMS, 2000), o personagem Designer é um modelista, hoje denominado estilista, em uma filial da Fábrica de Camisa Continental Consolidada. Tal como em *Not About...*, o personagem tem uma participação pequena, discreta. Porém, é uma clara alusão cômica, considerando o momento em que foi escrita “O Designer reaparece na janela. Ele faz um gesto de êxtase e abraça o manequim” (WILLIAMS, 2000, p. 89, tradução nossa).<sup>4</sup> A leitura do personagem nos dias atuais revela a forma estereotipada que o gay era figurado no teatro estadunidense da década de 1930. Ao presenciar uma cena de violência, o personagem tem uma atitude amaneirada, gritando. Sua reação está de acordo com os rótulos do comportamento feminino afetado e desloca daquele considerado aceitável para um homem exercer seu papel social cis heteronormativo, considerado normal pela sociedade: “O Designer entra apressado. Ele grita ao ver a cena de violência.” (WILLIAMS, 2000, p. 27, tradução nossa).<sup>5</sup> Embora não exista no texto a caracterização feminina com

1 4 The Designer reappears in the window. He makes an ecstatic gesture and embraces the dummy.

1 5 The Designer bustles in. He shrieks at the scene of violence.

trajes e acessórios, suas ações também denotam que é um personagem que performa o homem efeminado.

É possível perceber na narrativa o silenciamento do personagem LGBTQIA+ perante as atitudes da masculinidade tóxica do seu chefe, ao usar violência verbal, machismo e homofobia, como se o censurasse. O fato de ser o seu superior revela uma questão institucional, de classe e poder, que conecta esse comportamento heterossexual com a própria sociedade e suas normas ao determinar as posturas clichês de gênero. Assim, o chefe Gum pode ser sarcástico e irônico, com a permissividade do bullying, colocando o homossexual em uma posição inferior e sem valor nessa sociedade competitiva e burguesa, onde o que se exige é comportamento heteronormativo, competência e produtividade.

[Um jovem efeminado entra rapidamente por trás, segurando uma camisa colorida com a frente rígida.]

DESIGNER: Ah, Sr. Gum, esta camisa número W-2-O não foi feita de acordo com as especificações! As listras no babador deveriam ser azul-claras, mas são qua-se ro-xas! [Gum olha para ele ameaçadoramente.] Esses botõezinhos são de madreperla – [Ele revira os olhos para o céu.] – Não sei que tipo de pessoa usaria uma camisa como esta!

GUM: Você não, mas eu usaria! – Fale com o Frankel das especificações.

[O Designer sai rapidamente com uma das mãos na testa, a outra segurando o babador estendido atrás dele. (...)] (WILLIAMS, 2000, p. 21, grifos do autor, tradução nossa).<sup>6</sup>

Williams declara a homossexualidade na rubrica, quando afirma que o modista é efeminado, e na sua linguagem melosa, afetada e que o desloca da forma como os homens cis se comunicam, separando as palavras por hífen: qua-se ro-xas e acentuando as duas primeiras sílabas com itálico. Está claro que o dramaturgo queria deixar evidente a marcação diferenciada da performance e da prosódia do Designer, diferenciando-o de forma objetiva em relação à sua masculinidade divergente da cis.

<sup>1</sup> <sup>6</sup> [An effeminate young man enters rapidly from the rear holding a stiff-front colored shirt.]

<sup>2</sup> Designer: Oh, Mr. Gum, this No. W-2-O wasn't made up according to specifications! The stripes on the dickey should have been pale, *pale* blue but they're *al-most pur-ple*! [Gum glares at him ominously.] These little accessory buttons are mother-of-pearl — [He rolls his eyes heavenward.] — I don't know what type of person would wear a shirt like this!

<sup>3</sup> GUM: You don't but I do! — Take it up with Frankel in Specifications.

<sup>4</sup> [The Designer exits quickly one hand to forehead, the other holding the dickey thrust out behind him. (...)]

Na vitrine da Fábrica de Camisas Continental, o Designer está vestindo um manequim. Ele coloca a camisa com o babador roxo e botões de madrepérola sobre o manequim, arruma os braços e o torso em uma pose que é muito graciosa e frágil – então se afasta para admirar sua criação. Ele suspira e desaparece no interior [do palco] (WILLIAMS, 2000, p. 88, tradução nossa).<sup>7</sup>

As maneiras efeminadas do Designer apontam a discrepância da sua masculinidade frágil, um gay efeminado, com a do chefe Gum, selvagem e arrogante, homem asqueroso que detém o poder sobre todos. Ele é capaz de controlar a vida dos empregados, é ele que oferece o trabalho e paga, portanto uma representação clara do próprio capitalismo. Fora deste sistema não há escapatória ao personagem LGBTQIA+, pois somente quando se dedica à atividade remunerada conseguem concorrer com todos os outros estadunidenses ao American Dream. O Designer aparece, então, vestindo um manequim, trabalhando, silenciado, como se fosse um pano de fundo para os outros personagens principais.

Para o público de hoje, *Stairs to the Roof* tem certas questões de gênero que devem ser consideradas à luz dos costumes do passado. Retratar um personagem gay em 1941 ainda era ousado. No roteiro original, o Designer se chamava 'Um Homem Efeminado' e apresentava o retrato cômico de um homem gay só assim aceitável no palco comercial. (Esta foi a era da *Tia Charley*<sup>8</sup>, uma farsa de uma travesti tremendamente popular.) Esse estereótipo pode ter sido o aceno final de Williams ao comercialismo, pois em *Not About Nightingales* ele retratou um homossexual com simpatia. Na produção de Pasadena de 1945, 'Homem Efeminado' foi alterado para 'O Designer'. Na atmosfera politicamente correta dos anos 2000, o problema poderia ser evitado colocando o estilista como uma mulher. Williams interpola falas na cena final, o que pode ser sua defesa da homossexualidade, quando o Sr. E se refere à 'lamentável confusão que dois sexos fazem com as coisas' (HALE, 2000, p. 12, grifos da autora, tradução nossa).<sup>9</sup>

---

1 7 In the display window of Continental Shirtmakers the Designer is dressing a dummy. He puts the shirt with the purple dickey and mother of pearl buttons on him, arranges the arms and torso in a pose that is very graceful and effete — then stands off to admire his creation. He sighs and disappears into the interior.

1 8 Referência à peça *Charley's Aunt* [A tia de Charley], escrita em 1892 por Brandon Thomas. A história é centrada no personagem lorde Fancourt Babberley, um universitário cujos amigos Jack e Charley o convencem a se fazer passar por sua tia.

1 9 For today's audience, *Stairs to the Roof* has certain gender issues which should be considered in the light of yesterday's mores. To portray a gay character in 1941 was still daring. In the original script the Designer was called 'An Effeminate Man' and presented the comedic portrait of a gay male then acceptable on the commercial stage. (This was the era of *Charley's Aunt*, the tremendously popular transvestite farce.) This stereotype may have been Williams' ultimate nod to commercialism, for in *Not About Nightingales*, he had portrayed a homosexual sympathetically. In the 1945 Pasadena production 'Effeminate Man' was changed to 'The Designer.' In the politically correct atmosphere of the year 2000, the issue might be avoided by casting the designer as a

A pesquisadora Allean Hale (2000), a editora desta peça, propõe a troca do personagem homossexual por uma mulher, para evitar a presença camp [afeição e exagero] de um personagem efeminado. Certamente, a pesquisadora deve ter achado essa performance muito digressiva numa peça de um autor tão estadunidense quanto Tennessee Williams. Se na década de 1940 era comédia, nos dias atuais é representatividade. Chega a ser um retrato mimético de uma sociedade diversa, que é obrigada a conviver com as diferenças e a performance do homem efeminado faz parte destas questões ímpares e urgentes. Trocar o sexo não é uma solução, portanto, é uma afronta. Uma encenação teria que estudar as minúcias dessa abordagem sui generis de Williams sobre a sensibilidade gay e seus preconceitos durante a Segunda Guerra nos Estados Unidos, época em que foi escrita *Stairs to the Roof*.

Em sua peça longa *Camino Real* [1953] (WILLIAMS, 2008a, p. 1-114), especificamente no Bloco quatro, Tennessee Williams ressuscita o Barão de Charlus, personagem de Marcel Proust (2017), do romance *Em busca do tempo perdido* [En la recherche du temps perdu, escrito entre 1908-1909 e 1922]. Como definido pelo dramaturgo nas rubricas, o personagem é um sibarita idoso e petulante, que traz consigo um jovem de aparência bela e selvagem chamado Lobo. Não há no diálogo, nem nas rubricas, uma expressão clara e objetiva de sua declarada homossexualidade, porém a presença do jovem como companheiro e sua fisicalização camp faz com que se exponha sexualmente. Williams opta, portanto, por utilizar o escudo de um clássico da literatura para exteriorizar um personagem improvável naquele momento histórico nos palcos estadunidenses, com ironia e paródia. Mesmo que o próprio público tivesse dificuldade de entender ou, até mesmo, identificá-lo.

Charlus, em *Camino Real*, ao chegar no albergue, previne o proprietário que ele pode precisar de um quarto para dois: “O Barão: [...] Você conhece os requisitos. Uma cama de ferro sem colchão e uma corda de comprimento considerável com nós fortes. Não! Correntes esta noite, correntes de metal. Eu tenho sido [uma pessoa] muito má. Eu tenho muito que expiar” (WILLIAMS, 2008a, p. 29, tradução nossa).<sup>10</sup> A descrição é uma remissão grosseira à cena de flagelação no bordel de Jupien, em *Le Temps retrouvé* [O tempo recuperado, volume III] (PROUST, 2017), porém é tudo o que Williams permite a Charlus por meio da autodefinição. Não está claro se o público de 1953, quando foi encenada na Broadway, não gostou ou não entendeu essa passagem; certamente, não havia adoração por conta do deslocamento do realismo e, sobretudo, pelo desconhecimento da obra de Proust. Tal indeterminação é, em qualquer caso, característica de toda a peça.

Charlus dá um relato mais literal de si mesmo ao responder à identificação equivocada de Kilroy, o personagem principal, como um americano tido como normal, usando um terno branco limpo. A essa definição conservadora, mesmo que soando como uma forma de proteção ao homossexual, o Barão responde: “O Barão: Meu terno é amarelo claro. A minha nacionalidade é francesa e a minha normalidade tem sido frequentemente questionada” (WILLIAMS, 2008b, p.

---

woman. Williams does interpolate lines in the final scene which may be his defense of homosexuality, when Mr. E refers to the ‘sorry mess that having two sexes has made of things.’

1 10 The Baron: [...] You know the requirements. An iron bed with no mattress and a considerable length of stout knotted rope. No! Chains this evening, metal chains. I’ve been very bad, I have a lot to atone for...

31, tradução nossa).<sup>11</sup> É possível que a fala do personagem seja uma paródia da figuração homossexual. E a palavra normalidade está visceral e estreitamente contrapondo as questões de gênero com os estereótipos sociais tradicionais.

Charlus tem uma breve aparição na peça: ele desaparece em um beco escuro, onde é espancado até a morte. Williams não apresenta essa cena como uma crítica queer sobre a situação do homossexual na sociedade. Pelo contrário, a morte é tratada com uma sensação de inevitabilidade social, parodiando com o camp e o Grand Guignol a própria violência em que o homossexual está mergulhado. Traz à tona a natureza violenta na qual o homossexual está vinculado ao imaginário machista e homofóbico da sociedade.

Na versão em um ato, *Ten Blocks on the Camino Real* [Dez blocos no Camino Real, 1948] (WILLIAMS, 2008a, p. 115-155), o personagem é retratado com mais discrição no Bloco cinco, sem o companheiro Lobo, lembrando que foi escrita em 1948 e a presença deste rapaz poderia deixar mais explícita sua condição. Nesta versão, seu retrato poderia ter sido classificado como camuflado, porém somente a remissão a um personagem tão famoso da literatura já é uma maneira de retratar a homossexualidade de forma clara e objetiva.

*The Parade or Approaching the End of a Summer* [O desfile ou Aproxima-se o fim do verão, 1962] (WILLIAMS, 2008b, p. 165-192) teve uma primeira versão em 1941, escrita logo após a morte do seu então namorado Kip Kirnann, o primeiro a ter deferência em seus diários (THORNTON, 2006). Williams fez uma nova versão em um ato em 1962, que serviu de mote para uma versão longa em 1980, *Something Cloudy, Something Clear* [Um tanto turvo, um tanto claro]. Os personagens Dick e Don da primeira passaram a ser August e Kip na segunda. O romance confesso entre um dramaturgo mais velho e um jovem dançarino figura uma discussão sobre as relações homoafetivas, o que acabou reafirmando, para muitos críticos de sua obra, a interpretação autobiográfica. Todavia, Williams foi além, buscando uma expressividade que tangencia discussões sobre a vida pública.

O romance impossível entre Don e Dick é um recorte deste mundo privado desconhecido, de um escritor que luta para sobreviver com sua arte e de um dançarino com um tumor cerebral. Don explica sua obsessão com o objeto de seu desejo, o amigo Dick. “Don: Assim que o conheci, - uma imagem erótica deve ter esvaziado secretamente algum armário na minha mente” (WILLIAMS, 2008b, p. 190, tradução nossa)<sup>12</sup>. O que deixa claro sua inclinação sexual pelo rapaz: “Don: [...] Ah, sim, ele está lindo esta noite, um jovem de pele dourada, corpo bem desenhado, ele está no zênite, no ápice de sua beleza. Maravilhoso? [...]” (WILLIAMS, 2008b, p. 189, tradução nossa).<sup>13</sup>

A coragem de Williams em mostrar na peça em um ato o romance não realizado de Don e Dick naquele momento em que apenas começava a despontar a figuração dessa sensibilidade homoafetiva nos palcos, dois anos antes de Langford Wilson e Robert Patrick, faz desta obra um verdadeiro tratado político sobre como a sociedade ainda não conseguia encarar personagens LGBTQIA+,

1 11 The Baron: My suit is pale yellow. My nationality is French, and my normality has been often subject to question.

1 12 Don: Almost as soon as I met him. – An erotic image which must have been lurking secretly in some closet of my mind.

1 13 [...] Oh, yes, he’s beautiful this evening, young gold flesh, well-designed, but he’s already at the zenith, the apex of his beauty. Wonderful? [...]

não pensava as relações humanas e a constituição familiar fora do American Way of Life [o estilo estadunidense consumista e passivo de vida social, branco, heteronormativo e cristão]. Afrontando convenções e o conservadorismo, esbarra na dificuldade do público em aceitar a homossexualidade, tendo que deixar sua peça engavetada. The Parade só foi encenada pela primeira vez em 2006.

Em *And Tell Sad Stories of the Deaths of the Queens – A Play in Two Scenes* [E contar tristes histórias das mortes das bonecas – Uma peça em duas cenas, 1957-1973] (WILLIAMS, 2005, p. 187-220), Candy é a personagem que oferece um desafio ao leitor/público: é uma mulher transgênero ou uma drag queen? Novamente, Williams brinda o público com a discussão sobre orientação sexual e performatividade de gênero – o que na época era um conceito impreciso e impregnado com a ideia de prostituição. O pesquisador Djalma Thürler afirma que o personagem é um homem efeminado não cis que usa roupas femininas:

Williams quer comunicar, a partir da descrição de Candy, que se trata de um personagem masculino delicado, uma bicha pós-balzaquiana que performa uma feminilidade extremamente natural. Natural, no sentido aplicado pelo autor, quer dizer verossímil, que para a dramaturgia clássica “é aquilo que nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco” (PAVIS, 1999, p. 428. Grifo do autor), por isso, representar Candy de forma caricata seria um atentado contra a verossimilhança e, portanto, contra a estética que privilegia a verossimilhança na interpretação já que, conforme Pavis, “a verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador”. [...] a indignação de Candy com a ambiguidade de gênero que sua performance provocara, demonstra, dentro do debate atual sobre as categorias sexuais, que ela era reconhecida socialmente como um homem homossexual cisgênero andrógino e essa ligação do camp à sexualidade andrógina. [...] ela mesma começa a tornar mais complexa sua identidade (THÜRLER, 2021, p. 183-182, grifos do autor).

A performance de gênero de Candy revela-se, portanto, complexa, podendo gerar diferentes interpretações pelos encenadores e estudiosos da peça. O fato de performar um homem efeminado e se vestir de mulher quando está em sua casa pode levar à interpretação de que seja uma drag queen, que sua roupagem é apenas uma composição artística ou de prazer, que nada tem a ver com sua identidade sexual. Ou, ainda, pode acordar os conceitos antigos em que se acreditava que uma travesti era um homem gay vestido de mulher preparado para se prostituir, associação preconceituosa, porém ainda muito comum.

De acordo com Jaqueline Gomes de Jesus (2012), as drag queens “fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações, [...] que são homens fantasiados como mulheres.” Portanto, possuem dimensões diferenciadas da vivência transgênero. Não procedem de aspectos identitários, mas funcionais, como o prazer e a diversão momentânea.

Não está claro o motivo que leva o personagem a se vestir de mulher. Porém, a humanidade de Candy faz emergir diversas questões importantes sobre sua condição identitária, tais como encarar novas maneiras de viabilização do cotidiano a partir da subjetividade flexível e ambígua.

Sua figuração é, portanto, uma forma de salientar as idiosincrasias desta sociedade que pensa em normatizar comportamentos, com perfis da moral protestante, branca e heteronormativa – consoante as tradições sulistas estruturais dos Estados Unidos, onde a ação da peça está centrada. Quando tudo é modulado, é mais fácil para a indústria produzir bens de consumo ou criar seus nichos de interesse e lucro. “Candy: [Estou] Trocando de roupa. E de sexo. [Ela aparece montada.] Eu sou uma travesti. Aqui estou eu” (WILLIAMS, 2005, p. 197, tradução nossa).<sup>14</sup>

A palavra transvestite [travesti, em português], utilizada por Williams quando elaborou a peça, tinha uma conotação diferente do significado contemporâneo. Naquele momento, o homem gay que se vestia de mulher poderia ser chamado de travesti. Se isso acontecesse muitos acreditavam que era para se prostituir. Importante lembrar que foi na famosa atriz transexual Candy Darling<sup>15</sup>, grande amiga de Williams, em quem se inspirou para construir sua personagem Candy. Naquela época, era considerada uma travesti, hoje o termo mais adequado seria mulher transexual.

Essa anacronia com as palavras e conceitos reflete os contextos social e político da identidade LGBTQIA+ daquele momento. Por este motivo, analisar essa peça nos dias atuais é importante para reconhecer traços históricos da nomeação de gênero, de como a sociedade lidava com aqueles/as que eram diferentes do comportamento heterossexual preconizado. Diante dos conceitos atuais, contata-se, assim, a evolução linguística e conceitual quanto às questões de gênero.

Alvin e Jerry são os amigos gays afetados que alugam um dos quartos de Candy. Uma figuração efeminada que cria personagens icônicos daquele momento cultural, que viviam à sombra do medo e do preconceito, querendo estabelecer suas relações afetivas, sociais e sexuais.

[...] ao referir-se aos seus inquilinos [de Candy] como bonecas, Williams está, não apenas associando-os a uma identidade desviante, mas, também, a uma sensibilidade camp de identificação e de pertencimento que, aliás, raramente tem sido explorada em relação ao teatro, sobretudo em produções que

1 14 Candy: Changing clothes. And sex. [He emerges in drag.] I am a transvetite. Here I am.

1 15 Candy Darling [1944-1974] foi uma atriz transexual estadunidense, mais conhecida como ícone de filmes de Andy Warhol e musa da banda *The Velvet Underground*.

escapam aos estereótipos habituais e aviltantes sobre as sexualidades desviantes, ignorando as associações complexas do termo (THÜRLER, 2021, p. 182).

Williams coloca em choque o mundo capitalista com a identidade de gênero, temas desconfortáveis para a sociedade estadunidense, especialmente naquele momento histórico, com reverberações ainda na contemporaneidade. O dramaturgo deixa clara as identidades fora do padrão, ou seja, de sujeitos que são marginalizados e excluídos por desarmonizar e contrastar com a norma heterossexual e cisgênero, não servindo ao sistema.

Destaca-se o personagem Karl e sua [des]figuração. O rapaz é um marinheiro que Candy conheceu em um bar gay. A solidão, imposta pela sociedade que não a aceita, dispõe-na a pagar por sexo e sofrer violência. Ela está disposta a abrir mão do seu dinheiro e de suas integridades física e moral para ter uma conexão com o violento e homofóbico Karl, o marinheiro que faz programas.

Sem querer justificar a agressão e a brutalidade das atitudes cruéis de Karl, é imperativo lembrar que ele representa um tipo de homossexual no armário que foi educado em uma sociedade que lhe provê apenas um comportamento de ódio, materializado na violência, que o impede de viver sua própria sexualidade livremente. “Karl: Você acha que eu estaria aqui se eu tivesse imaginado que você fosse veado?” (WILLIAMS, 2005, p. 192, tradução nossa).<sup>16</sup> O personagem é, assim, uma maneira de figurar uma parcela da população que age desta forma e é responsável pela violência e assassinato de gays e mulheres trans em toda a sociedade, em todas as geografias. Afinal, a performance efeminada de Candy deixava clara sua orientação.

Pious Queen [Rainha piedosa] de *The Mutilated* [As mutiladas, 1966] (WILLIAMS, 1970, p. 81-131) parece ser, de fato, uma mulher trans. Williams não a caracteriza, mas deixa claro que sua performance é extremamente feminina, o que pode até ser confundido com uma mulher cis. Apenas com a nomeação do personagem com o termo queen, Williams revela sua identidade. A expressão estadunidense costuma ser utilizada como uma gíria para denominar um homossexual que se destaca entre os demais.

O bar que a personagem Trinket visita na véspera de Natal é notadamente um ambiente gay. Sem dar essa informação, Williams, nada obstante, o descreve repleto de homens, bebendo, ouvindo músicas de filmes musicais antigos, onde toca na pianola a canção de Judy Garland, um ícone adorado pela comunidade gay de então, *Under the Bamboo Tree* [composta por Bob Cole, James Weldon Johnson e J. Rosamond Johnson]. A música é trilha do filme musical da atriz, *Meet Me in St. Louis* [Agora seremos felizes, 1944, direção: Vincent Minelli]. Pious Queen tem apenas uma fala, mas é a sua presença cênica que dá força à fisicalidade da peça. “O bar tem o formato de uma ferradura; dentro dele está Tiger, o proprietário, que antes fora boxeador e marinheiro, agora está na casa dos cinquenta. Em volta do bar estão vários clientes.” (WILLIAMS, 1970, p. 105, tradução nossa).<sup>17</sup> A ambientação gay é, portanto, velada, e se revela na perfor-

1 16 Karl: You think I would be here if I'd thought you was a queer?

1 17 The bar is shaped like a horseshoe; inside is standing Tiger, the proprietor, who was formerly a boxer and a seaman and who is now in his fifties. About the bar are several patrons.

mance dos seus integrantes.

Ainda em *The Mutilated*, a personagem Trinket, uma mulher heterossexual cis, vai a esse bar gay à procura de um garoto de programa para passar a noite de Natal. O bar fica à beira do cais e lá ela se depara com dois marinheiros, garotos de programa, frequentadores do local. Ela escolhe o que lhe atrai mais, Slim, porém ele não consegue manter relação sexual com ela, responsabilizando-a por não ter um dos seios – uma mulher que tem destruída a imagem do corpo socialmente aceito. Slim compara a mulher mastectomizada com os gays com quem sai, que ele aparentemente tem asco e preconceito. Toda a sexualidade do personagem está às claras. “Slim: Onde que tá o teu amigo rico, ele tá aqui ou não tá aqui? Eu quero ir embora se ele não tiver” (WILLIAMS, 1970, p. 104, tradução nossa).<sup>18</sup> A atenção de Slim é apenas aos homens ricos e não à mulher, mesmo que sua performance violenta e carregada de selvageria o caracterize como um homem cis.

O dramaturgo não deixa claro qual a verdadeira relação entre Slim e Bruno, muito menos a identidade sexual de ambos. Seus comportamentos reproduzem, entretanto, a performance supostamente máscula de garotos de programa da beira do cais de Nova Orleans. Desta forma, explicita o caráter binário sobre a sexualidade dos personagens. Embora essa ambiguidade, ambos são mostrados abertamente interessados em homens.

Talvez o último personagem masculino, na obra conhecida de Tennessee Williams, que se veste de mulher e cuja orientação sexual seja tão flexível quanto os discutidos até o momento, com um identificado deslocamento do comportamento heteronormativo, seja Lot da versão em um ato *Kingdom of Earth – A One Act Play* [O reino da terra – uma peça em um ato] (WILLIAMS, 2011, p. 185-208) e da longa *Kingdom of Earth - The Seven Descents of Myrtle*<sup>19</sup> [O reino da Terra – As sete quedas de Myrtle, 1968] (WILLIAMS, 2000). Como lhe é habitual, Williams mistura questões do capitalismo com as subjetividades da homossexualidade. Lot, um rapaz moribundo, casa-se com Myrtle e promete a ela uma noite de lua-de-mel em sua propriedade à beira do rio Mississippi. Tão logo estejam lá, ela percebe que as núpcias não vão se concretizar, interessando-se pelo meio irmão do marido, Chicken, um rapaz afro-descendente. Lot, na verdade, em se casando com ela, quer garantir que a propriedade não fique com Chicken após morrer, além de mostrar sua capacidade de ter uma esposa. Em meio à agonia da morte, ele veste as roupas da mãe ao final e se revela ao irmão e à esposa, antes de morrer em consequência da tuberculose. Mais um homossexual punido pela sua transgressão.

Lot surge como um fantasma no foco de luz fria no topo da escada. Ele usa um vestido branco transparente para evocar a imagem de sua mãe no verão. Na escada, coloca um ‘chapéu antigo de efeito’ translúcido e largo; essa coroa é enfeitada com flores desbotadas. O efeito é bizarro e bonito. [...]

1 18 Slim: Where’s your rich friend, is he here or not here? I want to go if he ain’t.

1 19 A versão utilizada para este artigo foi a de 1968 [com título e subtítulo], tendo sido encenada na Broadway com o título *The Seven Descents of Myrtle*. Porém, a versão definitiva, de 1976, infelizmente não foi possível ter em mãos para completar a pesquisa aqui apresentada. Essa última versão, a que Tennessee Williams escolheu, de fato, para ser publicada pela sua editora oficial, *New Directions*, tinha o mesmo título da encenação de 1968, quando descartou definitivamente o título *Kingdom of Earth*.

mas sua agonia é transfigurada pela paixão assexuada das travestis. [...] Mesmo na morte ele tem o êxtase de uma travesti (WILLIAMS, 2000, p. 702, destaque do autor, tradução nossa).<sup>20</sup>

Usando as roupas da mãe, Lottie, Lot imitava-a em sua elegância, a voz, os gestos, o comportamento. Williams parece fazer uma remissão a *Psycho* [Psicose, 1960, direção de Alfred Hitchcock] (PSICOSE, 2017), filme que causou muito impacto na década de 1960 em diante e figurou um personagem, em princípio cis e heterossexual, Norman Bates, com traços LGBTQIA+. Embora com o estigma da doença psíquica, o filme trouxe uma rara discussão sobre orientação sexual e performatividade de gênero naquele momento contracultural que poucos prestavam atenção.

Hitchcock coloca ao final, inclusive, um psiquiatra para explicar a tal psicose de Bates, elucidando que o rapaz não é uma travesti, para os conceitos da época, ou seja, um homem gay que se veste de mulher. O médico explica que ele se vestia assim para matar mulheres porque assumia a personalidade de sua mãe, e a matrona não gostava delas. Portanto, a questão da identidade de gênero está implícita, mas não esclarecida. Ao contrário, era associada com uma doença. Quando Bates é levado ao sanatório, deixa clara a ideia daquele momento: homossexualidade é um distúrbio que tem cura. O próprio Williams teve um conselho médico parecido na mesma época – mas ele sabia sobre a incoerência daquela medicina homofóbica (LAHR, 2015).

Lot suscita reflexões sobre o que é uma travesti, um homossexual que se veste de mulher, a performance de um homem efeminado e até mesmo o lirismo de Williams, que retrata o personagem com destreza, permitindo que sua humanidade venha antes e, assim, foge de uma construção melodramática.

Chicken, o irmão homofóbico, expõe sua masculinidade tóxica ao descrevê-lo na versão em um ato: “Chicken: Uma mulher pode ser fraca e não ser nojenta. Mas o registro de nascimento de Lot o define como homem e ele é fraco. Não quero dizer [que é fraco] só agora, mas sempre foi. Eu não tenho respeito por pessoas fracas e inferiores” (WILLIAMS, 2011, p. 187, tradução nossa).<sup>21</sup> As suspeitas quanto à orientação sexual divergente de Lot também se dá por esta versão estar à sombra da peça longa, portanto a associação dos dois personagens é inevitável.

Nesta versão curta não há a cena em que Lot se veste com as roupas de Lottie, nem uma afirmação sobre sua sexualidade. Ele vai agonizando durante boa parte da peça, chamando pela esposa, que o deixa morrer aos poucos, enquanto desenvolve uma longa cena dialogando com Chicken. O homossexual é ignorado, a ele não é dispendida nenhuma ajuda, atenção ou consideração – é como se estivesse ausente da família, da sociedade. Sua morte faz do irmão heterossexual o vencedor de todas as batalhas, é a ele que a natureza está

1 20 Lot appears likes an apparition in the pool of cool light at the stair-top. He has on the gauzy white dress to conjure an image of his mother in summer. As he stands above the stairs he puts on a translucent, wide “picture hat;” the crown is trimmed with faded flowers. The effect is both bizarre and beautiful. [...] but his agony is transfigured by the sexless passion of the transvestite. [...] Even in death he has the ecstasy of a transvestite.

1 21 Chicken: A woman can be weak and not be disgusting. But Lot’s birth register calls him male, and he’s weak. I don’t mean just now but always. I got no respect for weak, inferior people.

louvando, identificando o que a sociedade exige. Há, portanto, um mordente de ironia no desfecho; “Chicken: [...] [...]O murmúrio da enchente ainda está subindo, mas rãs e grilos podem ser ouvidos.] Isso mesmo, sapos e grilos, cantem! Chicken é o rei!” (WILLIAMS, 2011, p. 207, tradução nossa).<sup>22</sup> Assim, o título da peça se faz explicado na última fala e é possível, então, perceber que o reino da Terra, aquele onde religiosos cristãos, homens de bem, querem estabelecer sua propriedade e ficarem ricos, não admitem a sexualidade divergente. A diversidade é uma praga a ser exterminada. Mas Williams não iria deixar a ironia de lado e o rei é, naquele Sul extremamente racista, um homem afro americano.

## Considerações finais

Os personagens Queen, Barão de Charlus, Dick e Lot são mortos. Candy sofre uma agressão. Queen e o Designer são apenas coadjuvantes que nada acrescentam na progressão das cenas. A performance de gênero desses personagens revela-se complexa e gera diferentes leituras. Porém, sua condição humana impõe encarar novas maneiras de viabilização do cotidiano a partir da sexualidade flexível. São personagens que auxiliam na reflexão e discussão sobre o papel do indivíduo LGBTQIA+ na sociedade, porém estereotipados e com pouca representatividade nas peças. Isto se dá, certamente, pelo ineditismo de sua abordagem na época em que foram esquadrihados por Tennessee Williams.

Ainda assim, os personagens aqui cotejados fazem emergir reflexos mímicos da violência que indivíduos LGBTQIA+ são forçados a enfrentar. Desde que decidiu defrontar a dramaturgia padronizada do mainstream estadunidense, da qual fazia parte e se fartava com os direitos autorais de suas peças mais famosas, sempre requeridas e encenadas nas mais diversas línguas, Tennessee Williams figurou, também, a sociedade burguesa, sua hipocrisia, posicionando-se criticamente sobre o American Way of Life: homofobia, violência, autodestruição e morte.

Esses expedientes foram a base para que suas peças pós-canônicas, escritas entre 1961 e 1983, tomassem um fôlego contracultural e, por conta disso, acabaram se tornando as mais odiadas e renegadas pela crítica jornalística e, conseqüentemente, pelo público daquele momento histórico. Foram peças onde a violência, como a que sofreu Queen, exercia um papel preponderante para identificar a sociedade como um personagem que, ao invés de auxiliar no desenvolvimento, dificulta e destrói o caminho rumo ao sonho americano. A autodestruição, tal como Candy se sujeita a Karl, é o conteúdo existencialista que dá complexidade aos personagens desta fase, tornando-os outsiders, deslocados dos padrões exigidos pela heteronormatividade e pelo American Way of Life. A morte, como a de Lot, ajuda Williams a figurar as contradições do capitalismo, figurados no sonho americano. Ela o destrói e revela a verdadeira face do sistema.

É na figuração dos personagens LGBTQIA+ que houve a explosão de poéticas que impulsionaram o retrato de indivíduos com orientação sexual e

---

1 22 Chicken: [...] [...]The flood-murmur is still rising, but frogs and crickets can be heard above it.] That’s right, you frogs an’ crickets, sing it out! Chicken is king!

performance de gênero diferentes dos padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal e heteronormativa. Esta, ao exigir um comportamento padronizado, exercia/exerce violência em todos os sentidos sobre indivíduos que não seguíam/seguem padrões e por isso são marginalizados. Essa segregação, infiltrada na obra de Williams como um retrato trágico, às vezes paródico e até cômico, não permite que essas performances sejam vistas como naturais. Porém, têm uma representatividade política revolucionária, resistente e é hoje importante para a historiografia do teatro e da dramaturgia. Isto porque está impregnada na subjetividade desses indivíduos que não conseguem se realizar enquanto seres humanos nesta sociedade opressiva.

Revela um autor conectado com a realidade das minorias de seu tempo e espaço. Para o momento contemporâneo, são obras que podem trazer reflexões que expõem a sociedade, suas mazelas, as contradições do capitalismo e indicam que muito pouco mudou no sentido de compreensão, aceitação e tolerância à população LGBTQIA+, embora o espaço que tenha ganhado e os avanços identitários.

Tennessee Williams é, portanto, um dos autores que precisa ser revisitado, contextualizado social, política e historicamente, para ser de fato compreendido nessa chave de leitura, a fim de se revelar um dramaturgo antenado com os problemas político-sociais, da população LGBTQIA+ e dos direitos humanos.

Biografismo e realismo psicológico excludentemente não conseguem abarcar as diversas camadas, singularidades e nuances da obra vigorosa do dramaturgo estadunidense. Sua obra não deve ser encarada como a de um velho gay rabugento que queria refletir apenas sua subjetividade, revelando apenas sua identidade, numa leitura que leva em conta apenas sua vida privada.

Quando a crítica autorizada se valeu da expressão velho gay rabugento, revelou-se então homofóbica, expondo-se mais de si mesma do que do próprio dramaturgo. O discurso opressor sobre o envelhecimento aponta o preconceito com os corpos de pessoas LGBTQIA+ que conseguem sobreviver a tantas chacinas, violência, desprezo e desprestígio sócio-político na sociedade. Contrariando as estatísticas sobre a morte desta comunidade, muitos e muitas estão conseguindo longevidade, tal como o próprio Williams.

De forma a entender a profundidade literal, artística, histórica e política desse autor, analisar os personagens LGBTQIA+ pode revelar a consciência social desse homem que revelou a alma desses indivíduos em diversos momentos da história de seu país, historicizando a violência com que suas vidas foram tratadas pela sociedade heteronormativa.

## Referências

ABGLT – Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transsexuais. Manual de Comunicação LGBT. Curitiba: ABGLT, 2010.

ARGELANDER, Ronald. Charles Ludlam's Ridiculous Theatrical Co. The Drama

Review: TDR, Vol. 18, No. 2, Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada, Jun., 1974, pp. 81-86. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1144905>>. Acesso em: 15 out. 2021.

BOTTOMS, Stephen J. *Playing Underground – A Critical History of the 1960s – Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006. 401 p.

CARLSON, Marvin. *Alternative Theatre*. In: WELMET, Don B.; BIGSBY, Christopher (Ed.). *The Cambridge History of American Theatre - Volume Three: Post-World War II to the 1990s*. New York: Cambridge University Press, 2005. p. 249-293.

COHN, Ruby. *New American Dramatists – 1960-1990*. New York: Macmillan Education, 1991. 184 p.

FUNDO BRASIL. Significado da sigla LGBTQIA+. Disponível em: <[https://www.fundobrasil.org.br/blog/o-que=-significa-a-sigla-lgbtqia/#:~:text=%C3%89%20composta%20por%3A%20LGBTQQICAAPF2K%2B%20\(L%-C3%A9sbicas,2%20Desp%C3%ADritos%20e%20Kink\)](https://www.fundobrasil.org.br/blog/o-que=-significa-a-sigla-lgbtqia/#:~:text=%C3%89%20composta%20por%3A%20LGBTQQICAAPF2K%2B%20(L%-C3%A9sbicas,2%20Desp%C3%ADritos%20e%20Kink))>. Acesso: 4 out. 2022.

HALE, Allean. *Introduction – A Play for Tomorrow*. In: WILLIAMS, Tennessee. *Stairs to the Roof*. New York: New Directions, 2000. p. 7-14.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Brasília: edição da autora, 2012. 42p.

LAHR, J. *Tennessee Williams: The Mad Pilgrimage of the Fresh*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2015. 765 p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 512 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – Box – Vol. I, II e III*. Fernando Py (Trad.). São Paulo: Nova Fronteira, 2017. 2472 p.

PSICOSE. Youtube, 11 jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uxwRklmOkTU&t=517s>. Acesso: 31 jan. 2022.

SILVEIRA, Fabio. *O homossexual no cinema: o dilema da representação*. In: *Café História – história feita com cliques*. Disponível em: <<https://www.cafehistoria.com.br/o-homossexual-no-cinema-o-dilema-da-representacao>>. Publicado em: 15 ago. 2011. Acesso em: 18 out. 2021.

THORNTON, M. B. (Ed.). *Notebooks – Tennessee Williams*. New Haven: Yale University Press, 2006. 828 p.

THÜRLER, Djalma. *And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens: o camp e a*

metáfora da vida como teatro. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. 23, n. 44, p. 177-191, set.-dez., 2021. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/687>>. Acesso: 31 jan. 2022.

WILLIAMS, Tennessee. *Camino Real*. New York: New Directions, 2008a. 170 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Kingdom of Earth (The Seven Descents of Myrtle)*. In: *Plays 1957-1980*. Mel Gussow; Kenneth Holdich (ed.). New York: The Library of America, 2000. p. 623-705.

WILLIAMS, Tennessee. *Mister Paradise and Other One-Act Plays*. New York: New Directions, 2005. 245 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Not about Nightingales*. Allean Hale (ed). New York: New Directions, 1998. 127p.

WILLIAMS, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-act Plays*. New York: New Directions, 2016. 199 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Stairs to the Roof*. New York: New Directions, 2000. 110 p.

WILLIAMS, Tennessee. *The Magic Tower and Other One-act Plays*. Thomas Keith (ed.). New York: New Directions, 2011. 286 p.

WILLIAMS, Tennessee. *The Traveling Companion & Other Plays*. Annette J. Saddik (ed). New York: New Directions, 2008b. 311 p.

WILLIAMS, Tennessee. *Why Did Desdemona Love the Moor?*. In: *15th Annual Provincetown Tennessee Williams Theater Festival, 2020*, Provincetown. Peça teatral... Provincetown, 2020. 26 p.