



“Marcharei no papel!” - A política de Tennessee Williams¹

“I will march on paper!” - The politics of Tennessee Williams

Thomas Keith²

Fulvio Torres Flores (tradução)³

DOI: 10.5281/zenodo.12773128

Resumo

O artigo explora as dimensões políticas na obra de Tennessee Williams, elucidando como dinâmicas sociais e de poder podem ser encontradas em suas composições literárias, com especial atenção às suas produções teatrais. Apesar de não ser considerado hegemonicamente um escritor político, os valores e as crenças de Williams estão evidentes em sua vida privada e pública. Criado em uma família democrata no Sul, votou no candidato socialista em 1932, identificando-se com o socialismo ao longo da vida. Renomado dramaturgo, Williams teve vários envolvimento políticos durante sua carreira. Mesmo sem afiliações políticas claras, expressou afinidade com a boemia. Após o sucesso, continuou criticando os Estados Unidos do pós-guerra, a corrupção e o racismo no Sul. Evitando abordagens diretas, preferiu a complexidade, destacando a ambiguidade nas relações humanas e incorporando nuances políticas em suas obras.

Palavras-chave: Posicionamento político; Dramaturgia estadunidense; Biografia.

Abstract

The article explores the political dimensions in Tennessee Williams’s body of work, elucidating how social and power dynamics can be found in his literary compositions, with special attention to his theatrical productions. Although not overwhelmingly considered a political writer, Williams’s values and beliefs are evident in his private and public life. Raised in a Southern Democratic family, he voted for the socialist candidate in 1932, identifying with socialism throughout his life. A renowned playwright, Williams had various political involvements during his career. Instead of clear political affiliations, he expressed an affinity for bohemia. After achieving success, he continued to criticize post-war United States, corruption, and racism in the South. Avoiding direct approaches, he preferred complexity, emphasizing ambiguity in human relationships and incorporating political nuances into his works.

Keywords: Political positioning; American Drama; Biography.

¹ Texto originalmente publicado em inglês nesta revista (v. 7, n. 2, 2023), com o título em inglês informado nesta página. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2571>. Acesso em: 17 jul. 2024.

² Editor de obras de Tennessee Williams para a Editora New Directions desde 2002. Mestre em Artes pela Ohio University e, atualmente, professor na Pace University, em Nova York. Coeditor de *The luck of friendship: letters of Tennessee Williams and James Laughlin* e autor de *Robert Burns’s life on the stage*. Seus textos também figuram em publicações como *American Theatre*, *The Gay & Lesbian Review*, *The Oxford Companion of Robert Burns*, *Modern American Drama* e *The Tennessee Williams Annual Review*. E-mail: telliotk@gmail.com.

³ Doutor em Letras pela USP. Docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco. Editor-chefe da *Dramaturgia em foco*. Autor do livro *Da Depressão Econômica às raízes do macartismo: análise histórico-crítica de American blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams* (Humanitas; Fapesp, 2015). E-mail: fulvio.flores@univasf.edu.br.

A ideia de que o trabalho de Tennessee Williams era apolítico é um daqueles equívocos destinados a tornar grandes artistas neutros no mundo de acordo com uma medida intencionalmente superficial que busca desconectar toda arte do mundo – especialmente a grande arte... Dizer que o trabalho de Tennessee Williams é apolítico é ignorar o que é política – ou mentir.

Amiri Baraka (2011b, p. 40)

*Sou anarquista. Não pertencço a nenhum partido.
Não pertencço a nenhuma raça além da raça humana.
Tennessee Williams (Hartman, 1982, p. 1)*

Se alguém está procurando por declarações políticas, manifestos ou discussões polêmicas de Tennessee Williams, é necessário pesquisar um pouco. No entanto, uma vez que se começa a procurar pela política incorporada em sua escrita criativa, especialmente em suas peças, fica claro quão fundamental a política é para uma compreensão mais profunda de Williams e de seu trabalho. As opiniões políticas também podem ser rastreadas nas ações privadas e públicas de Williams, mas raramente como demonstrações explícitas de ideologia; elas tendem a ser decisões baseadas em sua moralidade pessoal e relacionamentos, e em sua extensa vivência e em eventos.

Em grande medida, Williams não é considerado um escritor político *ou então* alguém decididamente apolítico, no melhor dos casos. Se seguirmos a definição de política de um dicionário, isso é verdade: “Atividades associadas ao governo de um país ou outra área, especialmente o debate ou conflito entre indivíduos ou partidos que têm ou esperam alcançar poder” (Han; Demircioglu, 2016).

A crença de que Tennessee Williams não era um escritor político nem uma pessoa política por essa definição não é uma ideia controversa.⁴ No entanto, além de obter poder e governar, outro aspecto essencial é a razão pela qual uma pessoa aspira ao uso desse poder. Ou, como no caso de Williams, quando um artista não aspira a uma posição de poder ou ao uso do poder, pode-se perguntar como os valores, as crenças e a moral desse artista embasam tanto a sua vida criativa privada quanto a pública. Isso é importante no caso de Williams porque ele nunca foi considerado um escritor político nem na cultura popular nem no meio acadêmico.

⁴ Williams quase nunca demonstrou interesse em campanhas políticas, partidos ou governança, com exceção de quando, por lealdade e senso de decoro, ele apoiou sem entusiasmo as várias tentativas de seu irmão Dakin a uma vaga no Senado por Illinois e uma para a de governador. Perguntado em uma entrevista no The Dick Cavett Show, em 7 de abril de 1972, se ele se interessava por política, Williams respondeu: “Me interesso pela política do meu irmão, sim. Sim, me interesso por... todo mundo tem que se interessar por política [som abafado] creio.”

Segundo o biógrafo Lyle Leverich, a família Williams era formada por democratas do Sul que apoiavam Roosevelt. No entanto, na eleição presidencial de 1932, quando tinha vinte e um anos, Williams votou no candidato socialista Norman Thomas – a primeira e última vez que votou – e se identificou com o socialismo pelo resto de sua vida. Com sua consciência política forjada no meio da Grande Depressão, Williams não se importava com Franklin Roosevelt e seu New Deal (Leverich, 1995, p. 136-137).

Quando Williams começou a escrever para um grupo de teatro local de Saint Louis chamado The Mummies (Os mascarados) em 1936, ele conheceu vários membros do grupo que eram comunistas. The Mummies produzia essencialmente teatro proletário em Saint Louis, dedicado à dramatização de causas da esquerda e de justiça social.⁵ O fundador do The Mummies, um ator e diretor chamado Willard Holland, disse a um repórter de Saint Louis em 1936: “Estamos interessados em peças originais, alinhadas ao assim chamado – embora não seja uma boa designação – conteúdo de propaganda, se elas expressarem o pensamento e as tendências da comunidade” (Warren, 1936, p. 40).

Williams escreveu um tributo à audácia, à criatividade e ao espírito selvagem do The Mummies em seu ensaio de 1948 “Something wild...”, que discorreu sobre a importância desse teatro comunitário renegado e não comercial – uma das poucas instâncias em que sua escrita abordou comentários políticos explícitos. No final do ensaio, Williams descreve uma atmosfera na qual os Estados Unidos são ameaçados pelo totalitarismo enquanto age de maneira reacionária contra o Comunismo e o Fascismo. O Comitê de Atividades Antiamericanas⁶ (HUAC) inicial já estava bastante ocupado e poderia “cair como uma tonelada de tijolos sobre a cabeça de qualquer artista que se manifestasse contra o curso das ideias estabelecidas”. Williams faz uma transição para uma declaração de que o impulso democrático se opõe “ao estado policial” e “todas as formas de pensamento e sentimento controlados...”, que foi exemplificado pela não conformidade do teatro comunitário. Williams adverte o leitor para não se defender contra comportamentos totalitários imitando-os. Ele então compara artistas marginais e boêmios com mutações biológicas, ou seja, aberrações, e pede por “mais comportamento aberrativo”. “Talvez noventa por cento das aberrações sejam apenas aberrações, ... não

⁵ Para conhecer mais a história e o contexto sobre o The Mummies, consulte: “Tennessee Williams and the Mummies of St. Louis: the birth of a playwright”. **The Tennessee Williams Annual Review**, New Orleans, p. 91-104, 2009.

⁶ Nota do tradutor: Optou-se por manter “americano” e suas formas derivadas quando se trata de termos e expressões históricas conhecidas. Nas outras ocorrências, traduziu-se “American” por “estadunidense” e formas derivadas.

chegando a lugar nenhum além de problemas. Elimine-as, no entanto – intimide-as para a conformidade – e ninguém nos Estados Unidos nunca mais será realmente jovem e ficaremos parados no centro morto do nada” (Williams, 2009, p. 43-47).

A experiência de Williams com o *The Mumpers* não afetou diretamente seu comportamento ou identidade política no sentido tradicional. Embora socializasse com o *The Mumpers*, ele não tinha inclinação para se juntar ao Partido Comunista ao qual muitos deles pertenciam. Escrevendo em seu diário, Williams registrou: “Há apenas uma incompatibilidade natural entre mim e aquele grupo. Eles são ‘contra tudo’ profissionais! Eu não acredito nisso. Não é necessário ser contra tudo para ser a favor do Comunismo. Parece que eles acham que é” (Williams, 2006, p. 65). No entanto, Williams continuou a se identificar com o socialismo pelo resto de sua vida. Quando questionado sobre sua visão política em uma entrevista de 1976, a resposta de Williams foi consistente: “Você quer que eu te dê uma resposta direta? Eu abomino o Comunismo. Vamos colocar dessa forma. Porque é repressivo. É particularmente repressivo para aquilo pelo qual vivo e para o que faço, que é o trabalho criativo. Escrever especialmente. E é repressivo racialmente, sabemos disso. E não gosto de nenhuma forma de burocracia. Acredito que a sociedade ideal, o governo ideal será algum dia uma forma iluminada de socialismo” (Tennessee..., 1976).

Os valores de Williams, refletidos em suas ações, incluem uma visita solidária a Ezra Pound no Hospital Psiquiátrico St. Elizabeths em Washington, em 1957, e provavelmente a assinatura de uma petição em 1956 ao presidente Eisenhower a favor da liberação do poeta (Williams; Laughlin, 2018). Pound havia sido acusado de traição e hospitalizado em 1945 ao retornar de seu autoexílio na Itália, onde suas transmissões de rádio antissemitas e antiestadunidenses durante a Segunda Guerra Mundial haviam irritado muitos compatriotas, bem como o Departamento de Estado. Mais tarde, em 1964, Williams assinou uma declaração que ele mesmo escreveu, endereçada ao Tribunal dos Estados Unidos no Distrito Sul de Nova York como testemunha abonatória em nome de Julian Beck e Judith Malina, fundadores do grupo *The Living Theatre*, quando estavam sendo mantidos pelo governo por acusações de evasão fiscal (Affidavit..., 1964).

Quase ao mesmo tempo que uma produção itinerante da Broadway de *The glass menagerie* (*O zoológico de vidro*⁷) estreou em Washington, D. C., os piquetes do Comitê para

⁷ Nota do tradutor: Após um título aparecer pela primeira vez será informada uma tradução, exceto quando não houver necessidade, como em caso de nome de pessoa, de lugar, etc.

a Democracia Racial começaram no início de 1947 contra o Teatro Nacional em Washington, depois que se tornou manchete que uma lei local proibia os negros de frequentar teatros com os clientes brancos. O Comitê também tentou proteger o Teatro Belasco em Washington para que pudesse se tornar um espaço de atuação “anti-Jim Crow”, mas não teve sucesso. A maioria dos líderes artísticos permaneceu em silêncio sobre o assunto, no entanto, Ingrid Bergman, que estava em turnê com *Joan of Lorraine*, de Maxwell Anderson, “opôs-se veementemente” a encenar nessas circunstâncias, assim como Anderson. Williams poderia facilmente ter omitido sua opinião sobre a controvérsia, mas não o fez. “Quero afirmar que fui contra apresentar *The Glass Menagerie* em Washington, mas não tenho poder legal para impedir. Só posso expressar a minha humilhação por uma peça minha ter sido negada aos negros na capital do país. Qualquer contrato futuro que eu assinar conterá uma cláusula para manter o espetáculo fora de Washington enquanto esta prática antidemocrática continuar” (The Alabama..., 1947, p. 7).

Em maio de 1948, quando a agente de Williams, Audrey Wood, enviou-lhe um pedido de uma companhia de teatro negra (possivelmente da Howard University) que queria produzir *The glass menagerie* em Washington e depois levá-la em turnê, ele estava viajando pela Itália. Williams respondeu com um telegrama de Roma que dizia: “APROVO DE CORAÇÃO A COMPANHIA NEGRA MENAGERIE. DIGA A MARGO VOU ENCONTRÁ-LA NO AEROPORTO [...] COM AMOR.” Um elenco “daltônico” ou inter-racial – o que agora é às vezes chamado de “elenco não tradicional” (embora bastante diferente do elenco multirracial) – era raro antes do final da década de 1960, com exceção de certas produções de Shakespeare. O elenco inter-racial era um passo largo demais para a maioria dos dramaturgos das décadas de 1940 e 1950. O problema com essa “seleção de elenco daltônica” foi deixar de reconhecer, seja em ajustes no texto ou na direção, a escolha de uma pessoa negra para um papel escrito para uma pessoa branca, o que tende a não ressoar naturalmente com as peças do século XX nas quais atores negros interpretam papéis escritos para atores brancos. Isso foi mais aceito e feito na Broadway em produções comerciais das décadas de 1960 e 1970, tal como um elenco totalmente negro da Broadway de *Hello Dolly* (*Alô, Dolly*), que apresentava Pearl Bailey no papel principal. É interessante então que, em 1958, quando uma proposta de produção do elenco totalmente negro de *A streetcar named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*), estrelado por Sidney Portier como Stanley, estava sendo planejada para Nova York (embora nunca realizada), foi relatado

que Williams “ao dar permissão para a produção [...] também aprovou algumas mudanças de diálogo para se adequar aos personagens negros” (Jones, 1958, p. 30).

Apesar de ser conhecido pelo governo dos EUA como um bem-sucedido dramaturgo estadunidense homossexual de tendência esquerdista, Williams não foi chamado perante o Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara (HUAC), que vinha expulsando supostos comunistas em Hollywood e no governo dos EUA desde 1938. Se isso não bastasse, no arquivo mantido sobre Williams pelo FBI, foram citadas evidências das associações questionáveis de Williams porque ele fazia parte do Conselho de Curadores da Oficina Dramática de Erwin Piscator, que na época era suspeita de ser uma frente comunista (Williams, 2004, p. 361).

Dezenas de escritores, atores e diretores foram chamados para testemunhar perante o Comitê (HUAC) – incluindo os dramaturgos Lillian Hellman, Irwin Shaw, Norman Rosten, Arthur Miller, Arthur Laurents, William Inge, Garson Kanin, Marc Connelly, Clifford Odets, Abe Burrows, Paul Green, e Bertolt Brecht – mas Williams foi esquecido ou ignorado. Depois que o senador Joseph McCarthy, membro do comitê, tornou-se a voz anticomunista mais injuriosa e demagógica dos Estados Unidos, o Comitê começou a receber maior atenção. Talvez o mais infame tenha sido o testemunho, em abril de 1952, do colaborador mais próximo de Williams, o diretor Elia Kazan, que mais tarde forneceu os nomes dos membros do Group Theatre que pertenceram ao Partido Comunista na década de 1930. Amplamente criticado e abertamente rejeitado durante décadas por causa dessa decisão, Kazan escreveria mais tarde que “o amigo mais leal e compreensivo que tive durante aqueles meses sombrios foi Tennessee Williams” (Kazan, 1988, p. 495). Não parece plausível que, mesmo que o Comitê (HUAC) soubesse da lealdade de Williams a Kazan, isso teria afetado a decisão de não o chamarem.

Sobre a década seguinte de convulsão social e política nos Estados Unidos, Williams disse a um entrevistador: “Os anos sessenta não foram bons para mim... tudo desmoronou. Eu disse a Gore Vidal que não me lembrava de nada dos anos sessenta – que pensei ter dormido durante esses anos”, quando na realidade ele estava dominado pelas drogas, pelo álcool e pelo luto (Devlin, 1986). Após a morte de seu companheiro Frank Merlo em 1963, Williams ficou mais viciado em benzodiazepínicos e álcool, ao mesmo tempo em que recebia injeções regulares que incluíam hormônios animais, enzimas, placenta humana, analgésicos, esteroides e anfetaminas do Dr. Max Jacobson, conhecido

na cultura popular como Dr. Sinta-se Bem. Os pacientes que tomaram este coquetel foram alertados para não combiná-lo com álcool. O uso contínuo de álcool, injeções e outras drogas causou crises debilitantes de exaustão, desmaios, confusão e paranoia, o que levou o irmão de Williams, Dakin, a interná-lo no setor psiquiátrico do Hospital Barnes em Saint Louis por quase três meses no final de 1969. A interrupção abrupta de substâncias abusivas levou a ataques cardíacos e derrames enquanto Williams estava internado, mas depois lhe permitiu sair da experiência mais lúcido e produtivo durante os últimos doze anos de sua vida (Williams; Laughlin, 2018, p. 222).

Williams violou uma regra autoimposta de não falar publicamente sobre política quando concordou em participar do comício da Coalizão Popular pela Paz e Justiça na Catedral de São João, o Divino, na cidade de Nova York, em 7 de dezembro de 1971. A Coalizão Popular, referida na época como “O Movimento”, foi uma fusão de todos os principais grupos antiguerra reunidos por Dotson Rader, que organizou o evento e recrutou Williams para participar. O evento foi mais tarde descrito pela imprensa como uma vitória de Richard Nixon – que tinha pública e estrategicamente prometido acabar com a guerra estadunidense no Vietnã – no seu objetivo de destruir “o poderoso apoio prévio por detrás do movimento antiguerra” porque o comício terminou em caos e controvérsia (CBS, 1972). O *slogan* do comício era “Lembre-se da Guerra” e foi anunciado com a participação de Norman Mailer e Tennessee Williams. Também diante do público de aproximadamente cinco mil pessoas compareceram lumináres da esquerda como Gore Vidal, Gloria Steinem, Julian Beck, Ossie Davis, Charles Mingus, Willem de Kooning, Jules Feiffer, Susan Sontag, Ruth Ford, Nat Hentoff e o ativista pela transição não violenta David Dellinger.

Depois de alguns cantores e palestrantes, a atriz Ruth Ford apresentou Williams, que subiu ao palanque e falou de improviso, pelo menos inicialmente:

Quando entrei, parecia que havia grandes reverberações. E como homem de teatro, estou muito preocupado com a acústica. Espero... Não me importa se vocês me ouvem ou não, mas creio que ouviram o Sr. Dellinger. Sr. Dellinger, ainda sou, vocês sabem, um aprendiz. Agora, o Sr. Dellinger provavelmente antecipou todas as estatísticas que me foram fornecidas aqui. São estatísticas sobre os mortos e as vítimas de ambos os lados. Todos os lados na guerra atual. A qual agora, naturalmente, está sendo seguida por outra guerra. Que será igualmente malsucedida. Estou um pouco velho para marchar nas ruas. [*sons de protesto da multidão*] Estou. [*protesto ainda mais alto*] Eu sei o que sou capaz de fazer. [*o som da multidão diminui*]

Marcharei no papel! [*a multidão irrompe em aplausos e gritos*] (CBS, 1972).

Estas são algumas das estatísticas que Williams apresentou: 54.000 estadunidenses mortos; no Vietnã do Norte e do Sul, no Laos e no Camboja, mais de um milhão de mortos, na sua maioria não combatentes; 400.000 “meninos” estadunidenses feridos. Ele então perguntou: “E quando isso vai parar? Pela programação secreta de quem? Será que este massacre em massa acaba [e] a guerra descaradamente criminosa termina? Será apenas quando outra guerra começar? (E uma *está* iniciando.) De que depende um sistema industrial militar? Qual é a saída de Kilroy⁸?” (CBS, 1972).

A discórdia surgiu durante o processo em resposta a uma leitura de Beverly Bentley e Rip Torn da peça antiguerra de Norman Mailer, *D. J.*⁹ A certa altura, a linguagem obscena da peça ofendeu Williams que, com muitas outras pessoas, saiu da catedral. Respondendo às perguntas ao sair, Williams disse: “Isso está ofendendo o bispo que nos cedeu a igreja. E está prejudicando o Movimento trazer a sarjeta para dentro dela.” O amado avô materno de Williams era um ministro episcopal. Quando questionado se a noite foi um sucesso, Mailer respondeu, em parte: “Bem, exceto por Tennessee Williams, que abandonou a peça... Estou em choque com isso...”

Falando diante de uma câmera da CBS depois, Williams continuou: “É uma profanação do Movimento. O Movimento deve ter nobreza. E decência, e não estou falando sobre linguagem. Estou falando de uma atitude em relação aos seres humanos. O que estava ausente naquela peça. O que foi uma profanação da humanidade...” Bill Barnes, então agente de Williams na ICM (International Creative Management, empresa de agenciamento literário e artístico), observou: “Aqui estamos numa catedral, que deve ser tratada com respeito. E havia tanta dignidade. Foi tão elevado... De repente, Norman Mailer apareceu e foi como usar uma privada.” O compositor Burt Shevelove, que também saiu, juntou-se à conversa: “Todos nós sabemos que foi simplesmente horrível, egoísta, foi indulgente, foi pessoal. Ele não defendia uma causa. Ele estava se vendendo apenas para que o nome de Norman Mailer aparecesse...” (CBS, 1972).

⁸ Nota do tradutor: Kilroy é uma referência a um nome e um desenho de formas simples representando um soldado mítico da Segunda Guerra Mundial. O nome e o desenho, acompanhados da frase “Kilroy esteve aqui”, eram inscritos em lugares inesperados como muros, prédios, lápides, em várias partes do mundo, por soldados estadunidenses durante a referida guerra.

⁹ Originalmente intitulada *Why are we in Vietnam?* (*Por que estamos no Vietnã?*) com base no romance homônimo de Mailer, de 1967, a peça contém extrema vulgaridade e, segundo o estudioso John Bak, insultos homofóbicos.

Embora nenhuma transcrição do discurso de Williams seja completa, ele publicou um ensaio relacionado no mês seguinte na Harper's Bazaar intitulado "Somos dissidentes agora", que é composto principalmente por uma série de anedotas bastante mornas sobre a origem de Tennessee como seu primeiro nome, sua estadia em Acapulco no verão de 1940, uma atriz inglesa recebendo a visita nos bastidores de um ator búlgaro, e sua irmã Rose (Williams, 2009, p. 160-164). Há menções gerais sobre erguer a voz contra as guerras e a injustiça, e sobre a fé na humanidade, mas nenhuma menção à manifestação na Catedral São João, o Divino, ou ao conflito no Vietnã. Williams expressou seus sentimentos sobre o evento em uma carta irada a Dotson Rader: "Evitei todas as afiliações de natureza política durante toda a minha vida até conhecer você, e vou evitá-las totalmente de agora em diante" (Lahr, 2014, p. 528). E evitou.

Outra polêmica surgiu na imprensa quando Williams se juntou a Vanessa Redgrave no palco para um evento em Boston em 30 de abril de 1982. Redgrave estava originalmente agendada para narrar *Oedipus rex* (*Édipo rei*) para a Orquestra Sinfônica de Boston de 15 a 17 de abril, mas a administração cancelou sua apresentação, alegando preocupações com segurança pública e "circunstâncias além do nosso controle". Presumivelmente, a verdadeira razão foram as ameaças recebidas devido ao contínuo apoio aberto de Redgrave à Organização para a Libertação da Palestina, que se dedicava, entre outras coisas, à destruição de Israel. Redgrave entrou com uma ação judicial de cinco milhões de dólares por quebra de contrato, mas não obteve sucesso no tribunal (The Boston..., 1982, p. 129). Como ela era *persona non grata* em Nova York e Hollywood, qualquer associação com Redgrave naquela época era considerada suspeita. Quando Redgrave organizou um evento alternativo para 30 de abril, patrocinado pela Associação Nacional dos Árabes Estadunidenses, ela convidou Williams para participar, e ele foi. Em resposta às objeções dos agentes da International Creative Management – que ficaram "estarecidos quando li com Vanessa Redgrave" (Hartman, 1982, p. 1) –, Williams escreveu uma carta ao presidente da empresa, Milton Goldman, iniciando assim: "Por causa do verdadeiro carinho e respeito por você, quero explicar detalhadamente a escolha que fiz ao aparecer na apresentação da Vanessa em Boston." Williams então explicou sua veneração e admiração por Redgrave como "a maior atriz do teatro de língua inglesa de nosso tempo", que seu interesse era puramente artístico e que Redgrave estava "um tanto desanimada com minha falta de interesse em certos assuntos políticos – na verdade, minha

profunda ignorância sobre eles.” Williams detalhou essa falta de conhecimento sobre as áreas políticas de Redgrave e depois escreveu:

Em toda a minha vida, Milton – setenta e um anos – nunca assinei um documento, exceto contratos profissionais. Não pertenço a nenhum partido político. Na verdade, só me registrei para votar uma vez na vida, quando atingi a maioridade.

Agora quero capitalizar esta afirmação porque acho que ela merece ser assim enfatizada. – PARA UM ARTISTA NÃO HÁ RAÇA EXCETO A RAÇA HUMANA.

... Não estou interessado no partido dela nem em nenhum partido existente. Mas estou profundamente comprometido com o teatro do qual ela é um coração flamejante.¹⁰

Williams declarou mais tarde numa entrevista: “Eu nunca escreveria uma peça política. Que assunto cansativo. Nenhum escritor jamais afetou o fluxo da história, que apenas segue seu curso” (Hartman, 1982, p. 16). Talvez o dramaturgo pensasse no teatro de *agitprop* (agitação e propaganda) destinado a influenciar os corações e mudar a história, do qual se aproximou nas suas primeiras peças completas que tratavam de questões de justiça social.

A gênese das primeiras peças de justiça social de Williams chegou no outono de 1936, quando ele foi convidado a escrever a abertura para a próxima produção do The Mummies da peça antiguerra de Irwin Shaw, *Bury the dead* (*Enterrem os mortos*). Lisonjeado com o convite e animado com a perspectiva de ter seu trabalho no palco, Williams criou *Headlines* (*Manchetes*), que segundo muitos relatos (nenhuma cópia sobreviveu) era semelhante ao “The Living Newspaper”, que teve sua origem na Europa e mais tarde foi desenvolvido no Projeto de Teatro Federal de Hallie Flanagan – uma série de imagens e manchetes gritadas envolvendo questões políticas da época.

Quando Holland solicitou novamente uma peça longa, Williams deu-lhe *Candles to the sun* (*Velas ao sol*), uma peça que ele vinha redigindo desde 1935, sobre as condições de trabalho dos mineradores de carvão do Alabama e o organizador da greve que os mobilizava; o grupo The Mummies produziu a peça em março de 1937.

Da mesma forma que os jovens pintores estudam e inicialmente imitam os grandes mestres, em suas primeiras peças longas Williams absorveu as influências dos

¹⁰ Carta não publicada a Milton Goldman, de 2 de maio de 1982, integrando os arquivos da Editora New Directions.

dramaturgos da década de 1930. A exigência de justiça social e o uso ambicioso do discurso fonético e do jargão em *Candles to the sun* parecem ser inspirados em parte por Clifford Odets. *Candles* recebeu críticas positivas da imprensa local, incluindo Colvin McPherson, do *St. Louis Post-Dispatch*: “Ela se sustenta por conta própria. Seus personagens são autênticos, seu diálogo é de um tipo que deve ter sido proferido na presença do autor, seu apelo no teatro é amplo” (MacPherson, 1937, p. 31). De acordo com o amigo de Williams, William Jay Smith, que compareceu à apresentação da noite de estreia, “Quando, sob aplausos estrondosos, gritos animados e batidas de pés ressonantes, todo o elenco se reuniu para inúmeras chamadas ao palco, eles de repente começaram a cantar ‘Solidarity Forever’ [Solidariedade para sempre]. O celebrado hino sindical... deu à peça uma aura de propaganda” (Smith, 2012, p. 33). É notável que, na sua crítica, Reed Hines, do *St. Louis Star and Times*, tenha observado: “Os críticos de salão imediatamente apelidaram-na de peça de ‘propaganda’, mas não é isso... Apenas o fato de se preocupar com os mineradores de carvão em greve lhe dá o tom de uma peça de propaganda” (Hynds, 1937, p. 23).

Em novembro de 1937, o *The Mummerys* produziu a segunda peça completa de Williams, *Fugitive kind* (*O tipo fugitivo*), que se passa em um albergue de Saint Louis povoado por radicais, escritores, artistas, mafiosos, agentes secretos, um vagabundo, um órfão e personagens judeus, todos apanhados na turbulência da Grande Depressão. É sem dúvida a peça mais abertamente política de Williams, embora não tenha sido tão bem recebida quanto *Candles*, em parte porque Williams já estava estudando na Universidade de Iowa quando *Fugitive* entrou em ensaio. Como apontou Allean Hale, estudiosa de Williams, o tom e o conteúdo de *Fugitive kind* foram influenciados por *The petrified forest* (*A floresta petrificada*), de Robert E. Sherwood, e *Winterset* (*Inverno*), de Maxwell Anderson, e a peça tem uma dívida com *The lower depths* (*Ralé*), de Maxim Gorki, embora com uma série de personagens distintos da década de 1930 (Williams, 2001, p. xi-xxi).

Williams descreveu sua terceira peça longa, *Not about nightingales* (*Não será sobre rouxinóis*), como a mais violenta e assustadora que já escreveu. Recebendo a incumbência de seu professor da Universidade de Iowa de escrever uma peça inspirada em uma história verídica dos jornais, Williams escolheu um artigo sobre prisioneiros na Pensilvânia que foram assados vivos em uma sala de caldeira usada para punição. *Nightingales* deve muito aos filmes prisionais da década de 1930, especialmente *The big*

house (*O presídio* - 1930), que também tem um personagem principal chamado Butch e dramatiza uma greve na prisão. *Not about nightingales* não foi produzida durante a vida do dramaturgo, mas, após uma estreia em Londres em 1998, estreou na Broadway quase sessenta anos depois de ter sido escrita e foi indicada ao Tony Award de melhor peça da temporada 1999-2000. *Nightingales* evidencia a influência de Eugene O'Neill e William Saroyan, entre outros. Os críticos de produções de estreia mostraram surpresa muitas vezes pelo fato de Williams ter escrito uma peça que pudesse ser considerada "política".

Nestas três primeiras peças, Williams experimentou fazer peças de justiça social porque tinha sido convidado para escrever para uma companhia de teatro político, e não porque agitação e propaganda ou "panfletagem" fosse a sua ambição ou o seu interesse. No entanto, ele foi e permaneceu solidário com os excluídos da vida e sempre se considerou um excluído; era nessa perspectiva que ele queria que seu trabalho fosse significativo, causasse impacto. Williams deixou claro em várias ocasiões que não queria ser identificado com uma ideologia, um partido político ou uma causa única, de modo que a política em suas peças, após a década de 1930, era quase sempre indireta, ambígua ou enraizada na humanidade dos personagens, mas nunca o tema principal de uma peça. A política oblíqua de Williams abordava "o eterno conflito entre os governantes cruéis de um mundo indiferente e as criaturas ternas, esmagadas, mas nobres na sua fidelidade à beleza e à bondade, que devem tentar sobreviver nele" (Isherwood, 1999). Já em 1938, Williams começou a experimentar escrever uma "Grande Peça Estadunidense", assim como os escritores da geração anterior - Sinclair Lewis, Thomas Wolfe, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e outros - estavam determinados a escrever o "Grande Romance Estadunidense".

O impulso de Williams para escrever uma história épica durante esse período é evidente em vários rascunhos guardados no Centro de Pesquisa em Humanidades Harry Ransom da Universidade do Texas, em Austin; estes incluem os títulos *The spinning song* (*A canção do parafuso*), *The paper lantern: A dance play for Martha Graham* (*A lanterna de papel: uma peça de dança para Martha Graham*) e *Daughter of the American Revolution* (*Filha da Revolução Americana*). Nessas obras não realizadas, Williams experimentou ideias e situações que mais tarde encontraram seu caminho, embora transformados, em *The glass menagerie* e *A streetcar named Desire*.

No final de 1939, Williams completou o primeiro rascunho do que viria a ser *Battle of angels* (*Batalha dos anjos*). Produzida pelo grupo Theatre Guild em 1940, *Battle* foi sua primeira produção comercial e seu primeiro fracasso comercial, fechando fora da cidade, em Boston, antes da estreia na Broadway. *Battle of angels* tem tudo, menos a pia da cozinha – é uma miscelânea de motivos, temas, metáforas e enredos. Uma encarnação posterior de *Battle*, fortemente reescrita e produzida originalmente na Broadway em 1957, é uma peça separada e distinta, *Orpheus descending* (*A descida de Orfeu*). A trama de *Orpheus* centra-se na explosiva política racial no sul dos Estados Unidos e gira em torno de uma mulher, Lady (Dama), cujo pai era um imigrante siciliano e contrabandista durante a Lei Seca, que cometeu o erro de vender bebidas alcoólicas aos negros na zona rural do Mississíppi. Como resultado, seu vinhedo foi incendiado e ele foi assassinado por uma multidão que se enquadra na descrição da Ku Klux Klan. *Orpheus* foi considerado na época um fracasso modesto, que, como Martin Sherman apontou, Brooks Atkinson do *New York Times* chamou de “uma das peças mais agradáveis do Sr. Williams” em sua crítica da noite de abertura (Williams, 2012, p. 1). O que é surpreendente em retrospectiva é que a política racial aberta em *Orpheus* foi essencialmente ignorada. A personagem boêmia Carol Cutrere não apenas proferiu um monólogo sobre o protesto contra “o massacre gradual da maioria negra” (Williams, 2012, p. 34) pela pelagra e pela fome, quando a lagarta militar e o bicudo destruíram as plantações de algodão, e quando Willie McGee foi executado injustamente após ser injustamente acusado de estuprar uma mulher branca, mas o personagem masculino principal, Valentine Xavier, é ameaçado com uma variação da conhecida ameaça feita aos homens negros no Sul naquela época: Não deixe o sol se pôr sobre você nesta cidade. Quando Lady pergunta a Xavier sobre os autógrafos de sua guitarra, ele diz que os grandes nomes do *blues* Leadbelly, King Oliver e Fats Waller assinaram e seus nomes estão “escritos nas estrelas”. Ele fala diretamente do racismo institucional nos Estados Unidos quando conta a ela sobre outra assinatura: “Esse nome também é imortal. O nome Bessie Smith está escrito nas estrelas! – Jim Crow a matou, John Barleycorn e Jim Crow mataram Bessie Smith, mas isso é outra história...” (Williams, 2012, p. 43-44).

Durante grande parte do tempo em que compôs *Battle of angels*, Williams também revisou rascunhos de um drama político expressionista chamado *Stairs to the roof* (*Escadas para o telhado*). Após o terrível fracasso de *Battle*, ele continuou a trabalhar em *Stairs* com a esperança de que seria o sucesso comercial da Broadway que ele desejava. Williams usou

seus três anos de trabalho na International Shoe Company (Companhia Internacional de Calçados) como base para este drama sobre um balconista desmoralizado, Benjamin Murphy, lutando para compreender seu lugar em uma sociedade altamente industrializada. Murphy está infeliz com seu trabalho, com seu casamento e com sua vida, e a culpa recai inteiramente sobre a estrutura de classes dos Estados Unidos: “Os sonhos e ambições de um jovem, as fabulosas cidades douradas da adolescência, vendidas rio abaixo – por quanto? Dezoito e cinquenta por semana!” (Williams, 2000a, p. 21).

Embora influenciada em grande parte por Elmer Rice (Williams imbui *Stairs to the roof* com o cenário robótico e impessoal semelhante ao de *The adding machine* (A máquina de somar)), a peça também é moldada pela resposta de Williams ao otimismo exuberante de William Saroyan: “No momento em que está vivendo, viva!” Combine esses aspectos com o tema politicamente orientado e alguns elementos surpreendentes de ficção científica (o protagonista é finalmente enviado para colonizar novos planetas), e tem-se uma grande confusão de ideias e estilos. Em uma carta a Audrey Wood em 5 de julho de 1940, ele escreveu: “Estou voltando a trabalhar em minha nova peça ‘Stairs to the Roof’ - não tem o tema sexual forte, mas acho que é uma peça mais séria e artística do que *Battle of angels*” (Williams, 2000b, p. 256). Williams ponderou para Lawrence Langer, em uma carta de 23 de julho de 1940, que se outra pessoa tivesse escrito *Stairs to the roof*, poderia ter se tornado “o ‘grande drama estadunidense’ – há muita amplitude no tema” (Williams, 2000b, p. 259). *Stairs to the roof* foi produzida integralmente no teatro estatal Pasadena Playhouse em 1947, mas sua publicação permaneceu inédita até 2000.

A agente de Williams, Audrey Wood, não conseguiu vender *Stairs to the roof* a nenhum produtor. Foi especialmente doloroso o Theatre Guild, que produziu *Battle of angels*, desperdiçar a oportunidade. Em algum momento nos anos seguintes, à medida que a participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial aumentava, Williams redigiu uma nota para apresentar uma peça que estava escrevendo depois de *Stairs* (poderia ter sido *The spinning song*, *Daughter of the American Revolution* ou *The gentleman caller* (O pretendente)). A essa altura, ele já havia se inclinado tanto na direção oposta, em relação ao teatro abertamente político, que se defendeu de um hipotético ataque que acusava seu trabalho de não ser relevante para os assuntos atuais: “Antecipei um tipo de objeção... o que considero injustificado e injusto e provavelmente terá... um efeito seriamente prejudicial [no teatro].” Ele reclama que, devido ao foco total do país estar na

guerra, a tendência na Broadway era produzir “peças de guerra” e as declara cheias de “chavões sonoros, postura pseudo-heróica,... obsolecências, peças montadas às pressas a partir da confusão do nosso passado ideológico e do zurro caótico do presente.” É impossível, afirma Williams, escrever algo verdadeiro sobre a condição atual de um país sem alguma distância. Williams conclui: “Você verá que este protesto é geral, certamente não apenas um pedido de desculpas por uma ou duas de minhas próprias criações que sei que não são importantes o suficiente por si mesmas para justificá-lo” (Williams, ca. 1942).

Embora Williams tenha abandonado a escrita de peças que abordassem problemas sociais tão diretamente como fez em *Stairs to the roof*, um componente social e político permanece em todos os seus escritos teatrais. A maioria de suas peças famosas tem um histórico e contexto sociopolítico específico que ancora o enredo mais amplo: *The glass menagerie*, a convulsão civil e econômica nos Estados Unidos durante a Grande Depressão; *A streetcar named Desire*, o declínio do nobre Sul agrário diante da crescente classe trabalhadora da industrialização; *Cat on a hot tin roof* (*Gata em telhado de zinco quente*), as divisões de classe e culturais entre o dinheiro novo e o velho; *The night of the iguana* (*A noite do iguana*), a insidiosa violência global do século XX contrastada com a pobreza das nações em desenvolvimento.

É verdade que Williams não se identificou com nenhum partido político conhecido nem defendeu um em seu trabalho ou sua vida. Ele se identificou com a boemia. Williams se descreveu como um boêmio e usava esse status de excluído como um casaco velho e confortável – para Williams não era uma ideologia, era um fato de sua natureza que ele entendia sobre si mesmo muito antes de ganhar fama como dramaturgo. Mesmo depois de ter se tornado o maior incluído, um escritor de sucesso comercial e de crítica, Williams nunca perdeu a sua identidade de excluído, de boêmio, o que geralmente não é visto como algo político, mas sim como um estilo de vida ou uma estética. No entanto, para Williams, os limites da boemia estendem-se muito além do mundo da arte para os não conformistas, onde quer que residam; desde os membros abastados do solitário clube do livro de Alma em *Summer and smoke* (*O verão e a fumaça*), à liberdade sexual de inúmeras personagens femininas de Williams, aos habitantes empobrecidos da pensão em *Vieux Carré*, Williams frequentemente retrata um tipo de moralidade e honra nos personagens do boêmio e do forasteiro, algo nem sempre encontrado na sociedade mentirosa que os oprime. Williams tem sido frequentemente comparado ao dramaturgo Arthur Miller, que se acredita ter

escrito peças políticas de forma mais visível. Tampouco foi político o suficiente para o crítico Robert Brustein, que considerou o trabalho de ambos “desnecessariamente ambíguo” e os repreendeu em 1960 por escreverem peças alegóricas que não eram “um confronto direto da vida estadunidense” (Brustein, 1960, p. 4).

Quando *Camino Real* (*Caminho Real*) estreou na Broadway em 1953, alguns críticos consideraram as ideias políticas e sociais transmitidas na experiência fantasmagórica de Williams óbvias e nada sutis – “muito contundentes” (Clurman, 1953, p. 293-294). A peça é uma extensa parábola cômica que mistura fantasia com tipos de personagens reconhecíveis (vigaristas, mendigos, pequenos burgueses, burocratas ameaçadores) e figuras conhecidas da literatura e da história (Dama das Camélias, Lord Byron) em um submundo expressionista quase desprovido de decência, coragem ou honra. *Camino Real* gira em torno da chegada a esse mundo sombrio de um soldado estadunidense trapalhão com o nome icônico de Kilroy, que é, em sua essência, um inocente; Kilroy literalmente tem um coração de ouro (que mais tarde é removido cirurgicamente e jogado como uma bola de futebol) e se aproveitam dele por causa de sua profunda ingenuidade. No final da peça, sua generosidade e o instinto de permanecer fiel a si mesmo – ele sai do Caminho Real com Dom Quixote quando se aventuram num deserto intransponível – salvam-no de um mundo catastrófico e desonroso. A narrativa de Williams é uma metáfora sobre o que ele via como uma crise espiritual e moral nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial, em meados do século XX.

Quando Kilroy diz a uma vigarista chamada The Gipsy (Cigana) que ele não sabe o que ela quer dizer quando fala “A humanidade é apenas uma obra em andamento”, ela responde: “Quem sabe? O Caminho Real é um jornal engraçado lido de trás pra frente!” (Williams, 2008a, p. 84). O rufar de imagens e ideias em *Camino Real*, mesmo quando satírico, refere-se à era da ansiedade à sombra da bomba atômica:

Alto-falante da Cigana: Você está perplexo com alguma coisa? Você está cansado e confuso? Você está com febre? [*Kilroy procura a origem da voz.*] Você se sente espiritualmente despreparado para a era da explosão dos átomos? Você desconfia dos jornais? Você suspeita dos governos? Você chegou a um ponto do Caminho Real onde as paredes convergem não à distância, mas bem na frente do seu nariz? Mais progresso parece impossível para você? Você tem medo de alguma coisa? Medo do seu batimento cardíaco? Ou dos olhos de estranhos! Medo de respirar? Medo de não respirar? Você gostaria que as coisas pudessem ser diretas e simples novamente como eram na sua infância? Você gostaria de voltar ao jardim de infância? (Williams, 2008a, p. 25).

Houve uma reação crítica contra *Camino Real* em sua produção comercial original, tanto por sua experimentação, divergindo dramaticamente de outros trabalhos de Williams, quanto por suas reverberações sociais, que não eram bem-vindas durante a era McCarthy.

Uma peça de Williams que compartilha essa abordagem mítica do empobrecimento espiritual dos Estados Unidos é *The Red Devil battery sign* (*O letreiro das baterias Diabo Vermelho*), que estreou em 1975 em Boston, onde encerrou temporada antes de chegar à Broadway, e em versões revisadas em Londres e Viena em 1977. No entanto, *Red Devil* também é representativa de várias peças posteriores de Williams porque expressa o que antes era apenas uma crise moral e espiritual, agora figura um reino de crescente perigo distópico e apocalíptico. É a história de um célebre líder de banda Mariachi chamado King (Rei) que se envolve com uma personagem conhecida apenas como Woman Downtown (Mulher do Centro da Cidade), filha de um político desonesto do Texas, que foi submetida à terapia de eletrochoque por seu marido que é presidente de um sinistro conglomerado internacional, a Companhia de Baterias Diabo Vermelho. A Mulher é um ser selvagem que sobrevive à prisão do controle corporativo/governamental de seu marido e ao deserto que cerca a mítica Dallas, onde a peça se passa, e pode comungar com os “Wolf Boys” (“Meninos Lobo”), uma gangue saqueadora formada por jovens sem teto que vive uma vida selvagem e predatória no deserto. Williams descreveu *Red Devil* como “um ataque às delinquências morais dos Estados Unidos. Acho que todas as minhas peças tiveram – pelo menos subliminarmente – muito conteúdo social” (Berkvist, 1975, p. 1, 4-5). Mais tarde, numa entrevista em Viena, ele disse que a peça era “Uma parábola de um mundo corrompido e corroído pela civilização” (Kahn, 1977, p. 363). Uma latência de medo e paranoia permeiam a história – fica implícito que a mesma conspiração corporativa que controla o governo estava por trás do assassinato de John F. Kennedy, embora nunca seja afirmado diretamente.

Um dos exemplos mais oportunos de política em uma peça de Williams, embora indireta, envolve o personagem Boss Finley em *Sweet bird of youth* (*Doce pássaro da juventude*), que estreou na Broadway em 1959. A ideia começou em uma peça anterior, que Williams havia abandonado, sobre o governador da Louisiana, Huey P. Long, intitulada *The big time operators* (*Os grandes operadores*). O político corrupto da Flórida e segregacionista Boss Finley¹¹ em *Sweet bird* é um racista declarado que usa a violência para

¹¹ Nunca é dito na peça qual é o cargo político de Finley ou para qual ele está concorrendo. É possível que ele seja senador, provavelmente seja o presidente do Partido Democrata, e certamente tem ambições

suprimir o voto negro e atrair seus seguidores brancos. Boss Finley continuamente culpa a “imprensa radical do Norte” e aqui aborda os rumores de que sua filha ficou estéril devido a doenças venéreas:

Te olhando, toda vestida de branco como uma virgem, ninguém se atreveria a falar ou acreditar nas histórias horríveis sobre você. Confio muito nesta campanha para atrair jovens eleitores para a cruzada que estou liderando. Sou tudo o que existe entre o Sul e os dias negros da Reconstrução. E você e Tom Junior vão ficar ao meu lado no imponente salão de baile com lustres, como exemplos brilhantes da juventude branca do Sul – em perigo (Williams, 2008b, p. 54).

Boss Finley refere-se então à tomada de medidas violentas para preservar “o puro sangue branco do Sul”. O contexto político de *Sweet bird* não poderia ter sido mais relevante para aquele momento da história, para o enredo ou para a trágica representação de Williams do lado obscuro do sonho americano. A peça estreou em meio a um ponto de inflexão no Movimento dos Direitos Civis: após o assassinato de Emmett Till, a resistência de Rosa Parks e a bravura de Os Nove de Little Rock, e pouco antes dos Protestos da Lanchonete de Greensboro, dos Viajantes da Liberdade e da Marcha em Washington. No entanto, os críticos não conseguiram validar o uso consistente que Williams fez da política estadunidense como contexto para as suas peças, talvez, como se queixou Brustein, porque os seus enredos não envolviam eventos históricos nem adotavam um ponto de vista partidário, ou porque os seus elementos políticos foram ofuscados por suas representações poéticas do sofrimento humano.

A abordagem indireta permaneceu verdadeira no trabalho de Williams depois de *Stairs to the roof*. Para Williams, ambiguidade significava complexidade, a antítese do melodrama ou do *agitprop*: “[A] coisa que sempre insisti na minha escrita – que sempre senti que precisava ser dita repetidamente – é que as relações humanas são terrivelmente ambíguas. Se você escreve um personagem que não é ambíguo, você está escrevendo um personagem falso, não um verdadeiro” (Devlin, 1986, p. 128-129). Numa entrevista de 1967, perguntaram a Williams se alguma vez escreveu diretamente sobre os negros estadunidenses e a luta pelos direitos civis ou sobre a Guerra Americana no Vietnã. Williams respondeu: “Não sou um escritor direto, sou sempre um escritor oblíquo, se conseguir; quero ser alusivo, não quero ser uma daquelas pessoas que acerta em cheio o tempo todo” (Devlin, 1986, p. 98).

presidenciais.

Outra articulação dessa abordagem é encontrada em uma carta de 1947 a Elia Kazan sobre a natureza dos personagens e seus relacionamentos em *A streetcar named Desire*: “Não existem pessoas ‘boas’ ou ‘más’. Alguns são um pouco melhores ou um pouco piores, mas todos são ativados mais por mal-entendidos do que por malícia. Uma cegueira para o que se passa nos corações uns dos outros” (Williams, 2004, p. 95). Este compromisso com a ambiguidade por parte de Williams é essencialmente um compromisso com a profundidade, que para ele era a antítese da polêmica ou de uma mensagem política autoritária no drama: “Quando você começa a organizar a ação de uma peça para marcar um certo ponto, a fidelidade à vida pode sofrer” (Williams, 2004, p. 96). Essa complexidade é uma marca registrada do trabalho e dos personagens de Williams; é o que os torna trágicos quando são trágicos, e é o que os torna hilários quando são engraçados. Há também exemplos, em rascunhos manuscritos, em que se pode ver onde Williams escreveu sobre políticas específicas em seus roteiros e depois se afastou delas.

Em uma peça em um ato de 1971 intitulada *Green eyes (Olhos verdes)*, o soldado estadunidense “Boy” (“Garoto”), em licença do serviço, e sua noiva, a “Girl” (“Garota”), estão em Nova Orleans em lua de mel, que se torna um campo de batalha de ciúme, impotência e controle em sua primeira manhã – a natureza transacional de seu relacionamento torna-se brutal. O soldado refere-se à guerra que estava sendo travada em um lugar chamado Waakow, onde o Garoto recebeu “ordens para abater mulheres e crianças que gritavam, e eu fiz isso, eu consegui!” (Williams, 2008c, p. 155). Este último é uma alusão à ordem do tenente William Calley de assassinar centenas de homens, mulheres e crianças vietnamitas inocentes no que ficou conhecido como o Massacre de My Lai. Waakow é uma gíria usada por soldados estadunidenses para descrever sua experiência no Vietnã. Em um rascunho manuscrito da peça pode-se encontrar a palavra “Vietnã” digitada com Xs e substituída pela palavra “Waakow” ao lado. Se Williams tivesse identificado corretamente o país ou mencionado o massacre de My Lai, então a peça correria o risco de se tornar uma peça de guerra ou “uma peça sobre o Vietnã”, em vez de uma peça sobre a natureza transacional das relações humanas. A complexidade do que está acontecendo entre a Garota e o Garoto poderia ficar perdida na política, mas em vez disso Williams apenas evoca o que é necessário para contextualizar a narrativa.

A última peça longa de Williams, *A house not meant to stand (Uma casa que não se sustenta)*, se passa em uma casa em ruínas em Pascagoula, Mississippi, e retrata os estágios

finais de degradação e colapso de uma família. Foi originalmente produzida em três versões sucessivas em 1980, 1981 e 1982 no Teatro Goodman em Chicago. Nas versões preliminares da peça, os medos obsessivos do pai sobre a possibilidade de uma guerra nuclear são articulados de forma bastante específica, mencionando até Ronald Reagan, que era presidente na época, enquanto na versão final de 1982, as suas preocupações sobre um confronto global apocalíptico são mais gerais, como parte do contexto. Nas versões preliminares, as preocupações da mãe sobre o tratamento dispensado ao filho mais velho, que acaba de falecer, levaram-na a falar dos maus tratos aos homossexuais nos Estados Unidos, mas essas linhas foram cortadas da versão final de 1982. Em ambos os casos, a especificidade dessas questões políticas poderia desviar o foco do colapso da casa e da família como a metáfora mais ampla de Williams sobre o colapso dos Estados Unidos. Mais uma vez, ele não queria acertar em cheio.

Além da brilhante sátira política em *The municipal abattoir* (*O matadouro municipal*), peça em um ato do final dos anos 1960, outras peças publicadas de Williams que incluem um contexto político um pouco mais aberto são *Me, Vashya* (*Eu, Vashya*), *Thank you, kind spirit* (*Obrigada, bom espírito*), *Honor the living* (*Honrar os vivos*), *Escape* (*Fuga*), *Mister Paradise*, *This is the peaceable kingdom* (*Este é o reino da paz*), *The demolition downtown* (*A demolição do Centro da cidade*), *Now the cats with jeweled claws* (*Agora é a vez das gatas com suas garras de brilhantes*), *Once in a lifetime* (*Uma vez na vida*), *The chalky white substance* (*A substância branca do calcário*) e *Tiger Tail* (*O rabo do tigre*). E, no entanto, não existe uma peça de Williams em que a política não apareça de alguma forma.

Em 2007, o poeta e dramaturgo Amiri Baraka deu uma palestra no Festival de Teatro Tennessee Williams de Provincetown. Baraka explicou que conheceu Williams por meio das versões cinematográficas das peças, não das peças em si, e que quando assistiu aos filmes pela primeira vez na década de 1950, sentiu que Williams estava falando diretamente com ele, que ele estava incluído na conversa. Ele se viu nas histórias e entendeu que, como homem negro, era um dos excluídos, forasteiros, um dos fugitivos que Williams retratava.

Amiri Baraka resumiu mais tarde a compreensão limitada da política que está na raiz do ceticismo sobre o profundo nível de consciência política de Williams:

Dizer que o trabalho de Tennessee Williams é apolítico é ignorar o que é política - ou mentir. É muito parecido com o desesperado curador de arte do Museu de Arte Moderna que afirmou que seu memorial ao grande pintor afro-estadunidense Jacob Lawrence não era político, que aqueles

painéis de Toussaint L'Ouverture, Nat Turner, Harriet Tubman e John Brown eram apenas massas de cor no espaço artificial. Isto é para tornar o formalismo uma fraude sombria. O mesmo se aplica a Williams, os críticos que defenderiam ideias tão ridículas acreditam que a política se refere apenas à adesão a um partido político ou ao proselitismo em direção a plataformas específicas de reforma ou reação (Baraka, 2011a, p. 281).

References:

AFFIDAVIT re Julian and Judith Malina Beck. Julian Beck Collection 1937-1958, **Harry Ransom Humanities Research Center**, University of Texas, Austin, Ms. Collection MS-0296, box 3, folder 8, 1964.

BARAKA, Amiri. Tennessee Williams is never apolitical. In: KAPLAN, David (Ed.). **Tenn at 100: the reputation of Tennessee Williams**. East Brunswick, NJ: Hansen Publishing Group, 2011a. p. 280-285.

BARAKA, Amiri. What Williams means to me. **American Theatre**, v. 28, n. 7, p. 40, September 2011b.

BERKVIST, Robert. An interview with Tennessee Williams. **New York Times**, Book Review, p. 1, 4-5, 21 December, 1975.

BRUSTEIN, Robert. Why American plays aren't literature. **The Gateway**, Omaha, Nebraska, p. 4, 18 March, 1960.

CBS NEWS. Weekend program. Remember the War. Reporter Tom Headley: broadcast. January 30, 1972.

CLURMAN, Harold. Theater, Camino Real. **The Nation**, p. 293-294, 4 April, 1953.

DEVLIN, Albert J. (Ed.). Interview with Walter Wagner, 1967. In: **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson and London: University of Mississippi Press, 1986. p. 124-133.

DEVLIN, Albert J. (Ed.). Playboy interview with C. Robert Jennings, 1973. In: **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson and London: University of Mississippi Press, 1986. p. 69-84.

DEVLIN, Albert J. (Ed.). 'Williams on Williams' Lewis Funke and John E. Booth, 1962. In: **Conversations with Tennessee Williams**. Jackson and London: University of Mississippi Press, 1986. p. 98.

- HAN, Yousueng; DEMIRCIUGLU, Mehmet Akif (2016). Accountability, politics, and power. In: FARAZMAND, A. (Ed.). **Global Encyclopedia of Public Administration, Public Policy, and Governance**. (Springer, Cham.). Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-319-31816-5_2453-2. Acesso em: 30 ago. 2023.
- HARTMAN, Donna. Tennessee Williams looks for the violets, **The Transcript**, North Adams, Massachusetts, 30 June 1982.
- HYNDS, Reed. Candles to the sun carries validity and power. **St. Louis Star and Times**, p. 23, 19 March, 1937.
- ISHERWOOD, Charles. Not about nightingales. **Variety**, 28 November, 1999.
- JONES, Will. Streetcar rolls into new form. **Star Tribune**, Minneapolis, p. 30, 29 Aug. 1958.
- KAHN, Sy. The Red Devil Battery sign: Williams' Gotterdammerung in Vienna. In: THARPE, Jac. **Tennessee Williams: a tribute**. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1977. p. 362-371.
- KAZAN, Elia. **A life**. New York: Alfred A. Knopf, 1988.
- LAHR, John. **Mad pilgrimage of the flesh**. New York: W. W. Norton, 2014.
- LEVERICH, Lyle, **Tom: the unknown Tennessee Williams**. New York; London: W. W. Norton, 1995. p. 136-137.
- MacPHERSON, Colvin. Mummies present play by St. Louisan. **St. Louis Post-Dispatch**, p. 31, 19 March 1937.
- MITCHELL, Tom. Tennessee Williams and the Mummies of St. Louis: The Birth of a Playwright. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 10, p. 91-104, 2009. Disponível em: <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=94>. Acesso em: 12 dez. 2023.
- SMITH, William Jay. **My friend Tom**. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.
- TENNESSEE Williams meets the San Francisco Press. TRT: 26:50. San Francisco: Pacifica Radio Archive, Archive Number AZ184, Recorded and Broadcast, 1976.
- THE ALABAMA TRIBUNE. Battle against Theatre Jim Crow. Montgomery, p. 7, 14 February 1947.
- THE BOSTON GLOBE, p. 129, 25 Dec. 1982.
- WARREN, Edna. Laughing last at Hollywood. **St. Louis Globe-Democrat**, p. 40, 31 May 1936.
- WILLIAMS, Tennessee. **Camino Real**. Introduction by John Guare. New York: New Directions, 2008a.

WILLIAMS, Tennessee. **Fugitive kind**. Edited, with an introduction, by Allean Hale. New Directions: New York, 2001.

WILLIAMS, Tennessee. **Notebooks**. Edited by Margaret Bradham Thornton. New Haven: Yale University Press, 2006.

WILLIAMS, Tennessee. Notes on play and production. Unpublished fragment circa 1942. **Harry Ransom Humanities Research Center**, The University of Texas, Austin, n.d.

WILLIAMS, Tennessee. **Orpheus descending and Suddenly last summer**. Introduction by Martin Sherman. New Directions: New York, 2012.

WILLIAMS, Tennessee. Something Wild . . . , In: WILLIAMS, Tennessee. **New selected essays: where I live**. Edited by John S. Bak New York: New Directions, 2009.

WILLIAMS, Tennessee. **Stairs to the roof**. Edited, with an introduction, by Allean Hale. New Directions: New York, 2000a.

WILLIAMS, Tennessee. **Sweet bird of youth**. Introduction by Lanford Wilson. New Directions: New York, 2008b.

WILLIAMS, Tennessee. LAUGHLIN, James. **The luck of friendship: letters of Tennessee Williams and James Laughlin**. Edited by Peggy L. Fox and Thomas Keith. New York: W. W. Norton, 2018.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams – volume I, 1920-1945**. Edited by Albert J. Devlin and Nancy M. Tischler. New York: New Directions, 2000b.

WILLIAMS, Tennessee. **The selected letters of Tennessee Williams – volume II, 1945-1957**. Edited by Albert J. Devlin and Nancy M. Tischler. New York: New Directions, 2004.

WILLIAMS, Tennessee. **The traveling companion & other plays**. Edited by Annette J. Saddik. New York: New Directions, 2008c.

Tradução submetida em: 05 jun. 2024

Tradução aceita em: 18 jul. 2024