



“Não são engraçadas as peças que a sua memória prega?”¹ estruturas dramáticas da memória traumática nas peças de Tennessee Williams²

“Isn't it funny what tricks your memory plays?": dramaturgical structures of traumatic memory in the plays of Tennessee Williams

Bess Rowen³

Ívens Matozo Silva (tradução)⁴

DOI: 10.5281/zenodo.13841038

Resumo

Tom Wingfield inicia a peça *O zoológico de vidro* vestindo um uniforme que aponta para a sua participação na Segunda Guerra Mundial. A história que Tom conta ao público não é sobre o trauma da guerra, mas a respeito de um momento traumático do seu passado: o abandono da sua irmã, Laura, e de sua mãe, Amanda. Quando estudiosos e produtores de teatro falam acerca da representação do trauma em peças de Tennessee Williams, tais como em *O zoológico de vidro*, eles tendem a se concentrar no trauma e na memória da vida do dramaturgo, em vez de focar no trauma do personagem Tom Wingfield. Isso ignora as poderosas formas dramáticas pelas quais a memória traumática compõe a lógica interna de peças como *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão*. Este ensaio analisa as memórias traumáticas dos personagens Tom, Blanche e Catherine para demonstrar como seus traumas são imitados e refletidos pelas estruturas dramáticas das peças. Após situar esta questão no contexto do trauma, da memória e do teatro, passa-se a analisar de que forma os personagens traumatizados são situados em relação ao público e ao ambiente da peça para, então, mostrar como essas diferentes relações impactam o modo como o trauma dos personagens é representado. Em seguida, com base em estudos desses personagens, para observar o impacto geral do trauma dos personagens no arco dramático das peças, o texto concentra-se especialmente em como o trauma interage com a teatralidade da peça. A análise minuciosa desses personagens demonstra a importância da memória traumática para a lógica dramática interna da peça, fato que vai além da identificação dos reflexos biográficos nas obras e acaba criando um frutífero ponto de partida dramático para futuras produções artísticas.

Palavras-chave: Trauma; Memória; *O zoológico de vidro*; *Um bonde chamado Desejo*; *De repente, no último verão*.

¹ Williams (1971, p. 213).

² 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/2506>. Acesso em: 12 ago. 2024.

³ Bess Rowen é Professora Assistente de Teatro e membro do departamento de Gênero e Estudos Feministas da Universidade Villanova. É crítica de teatro, historiadora e cenógrafa. Seu primeiro livro, intitulado *As notas entre os diálogos: como as rubricas afetam a interpretação*, foi publicado em 2021. Rowen também editou a Methuen Student Edition de *Um bonde Chamado Desejo* (2023). E-mail: bess.rowen@villanova.edu.

⁴ Tradutor. Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), bem como graduado em Letras - Inglês pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Letras - Português pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). E-mail: ivensms@gmail.com.

Abstract

Tom Wingfield begins *The glass menagerie* by standing in a uniform that denotes his participation in WWII. The story Tom tells the audience is not about the trauma of war, but of a different traumatic moment in his past: his abandonment of his sister, Laura, and his mother, Amanda. When scholars and theatre makers talk about trauma in Williams plays like *Menagerie*, they tend to focus on Tennessee Williams's trauma and memory instead of Tom Wingfield's. This ignores the powerful dramaturgical ways that traumatic memory forms the internal logic of plays like *Menagerie*, *A streetcar named Desire*, and *Suddenly last summer*. This essay takes the traumatic memories of Tom, Blanche, and Catherine seriously to show how their traumas are mimicked and reflected by the overall dramaturgical structures of their plays. After placing this argument in the context of trauma, memory, and theatre, I move to an analysis of how the traumatized characters are situated vis-à-vis the audience and world of the play to show how these different relationships impact how their trauma is represented. Then I build off of these character studies to a look at the overall impact of the character's trauma on the play's dramaturgical arc, focusing particularly on how trauma interacts with the play's style of theatricality. These close readings show how the traumatic memory is important to the internal dramaturgical logic of the play beyond biographical resonances, creating a fruitful dramaturgical starting point for future productions.

Keywords: Trauma; Memory; *The glass menagerie*; *A streetcar named Desire*; *Suddenly last summer*.

O narrador da peça *O zoológico de vidro*, Tom Wingfield, inicia a peça em pé e vestindo o seu uniforme de marinheiro mercante enquanto se dirige diretamente ao público. Essa atitude de Tom, segundo o dramaturgo Tennessee Williams, explicitamente pontua que: “a peça é memória. Sendo uma peça de memória, é fracamente iluminada, é sentimental, não é realista. Na memória, tudo parece acontecer ao som da música. Isso explica o violino nas coxias”⁵ (Williams, 1971b, p. 145). O tema da memória também está presente nas rubricas que precedem as falas iniciais do diálogo da personagem e ao longo do diálogo na cena do seu colega de trabalho em um momento posterior na peça. Muitos estudos vêm discutindo a função das reminiscências nesta que é considerada a mais famosa peça de memórias, sobretudo pesquisas que versam sobre os meios pelos quais Tom remonta ao seu passado, quando vivia com a sua mãe, Amanda, e a sua irmã, Laura, atitude que “pode ser colocada ao lado das construções de memória de Jung, Halbwachs, Williams James, Bartlett e T. S. Eliot” (Favorini, 2007, p. 47). Por que este marinheiro estaria recordando o final da Segunda Guerra Mundial, bem como relembrando sua juventude e seus problemas familiares? Tom poderia ter retornado ao solo estadunidense com problemas físicos e/ou mentais como consequência direta da sua experiência no campo de batalha? E, caso afirmativo, de que maneira esses fatores poderiam influenciar na forma como *O zoológico de vidro* é estruturada? O tema da presença e da confiabilidade da memória é recorrente nas produções literárias de Tennessee Williams. Entretanto,

⁵ Nota do tradutor: As traduções de excertos da obra de Williams também são de minha autoria.

estudos acadêmicos e discussões sobre a temática têm voltado as suas atenções apenas para questões temáticas e biográficas representadas nas obras do autor, mas não nos seus impactos dramáticos. Na mesma linha, a memória não é meramente um artifício poético em peças como *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo*, *De repente, no último verão*, *Vieux Carré* e *A peça de dois personagens*, apenas para citar alguns exemplos.

Não é por acaso que, em muitas dessas peças, há uma representação poética do esquecimento da irmã mais velha do dramaturgo, Rose Williams, antes da sua lobotomia. A culpa de Tennessee Williams por não ser capaz de proteger Rose assombra a sua produção literária, porém as peças que representam Rose e Tennessee não podem ser apenas compreendidas como figurações desse trauma. Três peças se destacam por evidenciarem como o trauma é apresentado via discurso ficcional: *O zoológico de vidro* (1945), *Um bonde chamado Desejo* (1947) e *De repente, no último verão* (1958).

O zoológico de vidro gira em torno das recordações do personagem Tom acerca do tempo em que vivia com sua família, que era composta pela sua mãe autoritária, Amanda Wingfield, e sua irmã, tímida e deficiente física, Laura, em St. Louis. Amanda obriga Tom a trazer um colega de trabalho para jantar em sua casa na esperança de que Laura possa ter um possível namorado, mas quando é revelado que o colega que Tom convidou para o jantar, Jim O'Connor, já era comprometido, as esperanças da matriarca da família se desvanecem. Após o incidente, Tom abandona sua família para fazer parte da marinha estadunidense. Já na peça *Um bonde chamado Desejo*, Blanche DuBois viaja a Nova Orleans para visitar a sua irmã, Stella, após o suicídio do seu esposo, Allan Gray, e a perda de Belle Reve, a casa da família, por dívidas. Ao chegar ao local onde Stella reside, Blanche fica chocada não somente com a casa simples de Stella, mas também com Stanley, o marido de sua irmã. Contudo, ao longo da peça, Blanche tenta se relacionar com um amigo de Stanley, Mitch. O cunhado de Blanche a estupra enquanto Stella está no hospital dando à luz ao bebê de Stanley. Em seguida, Blanche acaba sendo internada em um sanatório. Já na peça *De repente, no último verão*, a senhora Venable convida a sua sobrinha, Catherine Holly, para ir à sua casa com o intuito de forçá-la a retratar sua versão da história sobre a morte de seu primo Sebastian ou obrigar a jovem a realizar uma lobotomia. A senhora Venable levou um doutor à sua casa para provar que a versão de Catherine era uma mentira, todavia, até mesmo sob o efeito do *soro da verdade*, a versão de Catherine continua a mesma, ou seja, que Sebastian fora devorado vivo por jovens e crianças do território de

Cabeza de Lobo.

Em todas as peças mencionadas acima, os temas da diferença, do asilo e da situação de precariedade em relação aos cuidados médicos estão, de fato, relacionados a Rose Williams, mas as características biográficas do trauma pessoal e da culpa do dramaturgo estadunidense em nada ajudam uma equipe de produção na encenação dessas peças. Porém, essas obras também trazem à tona a natureza da memória traumática – seja por meio de um retrospecto otimista, seja por uma falha acidental, seja por uma repressão proposital – como uma força dramática que molda a estrutura e o entorno da peça. Nessa perspectiva, tais peças possibilitam explorar como as teorias interligadas à memória traumática podem ser refletidas na estrutura das peças. Baseando-se nos estudos sobre o trauma de estudiosos como Cathy Caruth (1995), minha análise vai além de uma abordagem autobiográfica da representação ficcional de Rose em *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão*.

O presente estudo procura verificar como as experiências traumáticas dos personagens – guerra, abuso sexual, morte e abandono – são refletidas nas escolhas estilísticas das peças. Após explorar os estudos acerca da memória traumática e as conexões entre a memória e o teatro, passo, então, a analisar a representação teatral da memória traumática nas três peças supracitadas do dramaturgo Tennessee Williams. Primeiramente, minha análise foca-se na relação entre os personagens traumatizados com o microcosmo das peças e os seus públicos, verificando desde a aparente habilidade de Tom de controlar a narração da história, até o estudo da capacidade do público de ouvir a *Varsouviana* na mente da personagem Blanche, bem como a distância teatral entre Catherine e os outros personagens, também entre ela e o público espectador. Após perceber como os personagens traumatizados se adequam às características das peças como um todo, estudo, então, o modo como esses personagens se encaixam na da estrutura das peças de maneira geral. Nessa perspectiva, analiso, inicialmente, as escolhas dramáticas de Tom, as mudanças estruturais no que tange ao significado da música *Varsouviana* ao longo da obra *Um bonde chamado Desejo*, assim como o contraste entre a verdade e a realidade nos elementos cênicos utilizados em *De repente, no último verão*. Ao analisar a figuração do trauma nessas peças, sem a necessidade de associá-la a elementos biográficos, é possível verificar com mais profundidade como Tennessee Williams explorou a memória traumática por meio das experiências subjetivas de cada personagem

nas produções literárias.

“GUARDE-AS NA MEMÓRIA”:⁶ TRAUMA E MEMÓRIA

A memória e o recordar possuem uma grande importância em práticas psicológicas e teatrais. Em muitas produções teatrais, a memorização de diálogos e as movimentações dos atores no palco são consideradas partes fundamentais dos primeiros ensaios de uma peça para que os diálogos e as posições dos atores possam sair do campo das lembranças e entrar em movimento. Se os atores e atrizes se sentirem confiantes o bastante nos diálogos e nas movimentações de *Um bonde chamado Desejo*, eles podem, dessa forma, gastar mais energia nas profundas nuances emocionais e motivacionais de Blanche, Stella, Stanley, Mitch e outros personagens da peça. Aliás, muitas vezes, verifica-se que os atores, ao esquecerem algumas falas durante a peça, não conseguem interpretar e incorporar satisfatoriamente a situação descrita no texto à compreensão dos dilemas do personagem ou da cena. Essa percepção da prática teatral remonta aos estudos psicanalíticos, tais como os de Sigmund Freud, mais precisamente ao seu famoso ensaio “Recordar, repetir e elaborar”. O ensaio de uma peça de Tennessee Williams poderia ser literalmente compreendido através das seguintes partes: os atores memorizam as suas falas (recordar), ensaiam as cenas em colaboração com os outros membros do elenco e a equipe técnica (repetir), e, ao fazerem isso, transformam as palavras de uma folha de papel em uma história envolvente que revela o porquê acompanhar as vicissitudes desses personagens em momentos específicos (elaborar).

Nesse sentido, apesar do fato de que a maioria dos estudos psicanalíticos evoluíram após as contribuições de Freud, ainda há contribuições importantes acerca dos primeiros estudos sobre o trauma e a memória que se relacionam com as práticas teatrais contemporâneas. A descrição de Freud a respeito do processo de recordar, repetir e elaborar também parece fazer alusão ao poder da *encenação* ou, pelo menos, ao *encenar*. Desse modo, o psicanalista acentua que:

Quanto maior a resistência, mais intensivamente a atuação (repetição) substituirá o recordar [...] Aprendemos que o paciente repete ao invés de recordar e repete sob as condições da resistência. Podemos, agora, perguntar o que é que ele de fato repete ou atua. A resposta é que o paciente repete tudo o que já avançou a partir das fontes do reprimido para

⁶ Williams (1947, p. 44).

sua personalidade manifesta – suas inibições, suas atitudes inúteis e seus traços patológicos de caráter (Freud, 1950, p. 151).

Agora, se for realizada uma pequena, entretanto considerável, mudança de perspectiva desse processo nesta análise, isto é, aplicar as reflexões de Freud não no *ator*, mas no *personagem*, então o excerto acima começará a fazer mais sentido para o estudo das três produções literárias aqui apresentadas. Não são os *atores* que precisam trabalhar através dos eventos das peças de Tennessee Williams, todavia, de fato, são os *personagens* que continuamente recordam e repetem os acontecimentos para tentar elaborar seus traumas. Cada montagem das peças oferece aos personagens distintas performances para trazê-los à vida em diferentes contextos culturais; contudo, cada uma das encenações oferece a oportunidade de elaborar as vicissitudes apresentadas nas peças.

A repetição nunca é uma cópia fiel do evento original, seja na performance, seja na realidade de uma memória traumática. Nesse prisma, como bem observa a estudiosa Cathy Caruth (1995, p. 151) acerca dos estudos sobre o trauma:

[...] reencenações insistentes do passado não servem apenas como o testemunho de um evento, mas podem, também, de forma paradoxal, testemunhar um passado que nunca foi plenamente experienciado enquanto ocorria. O trauma não serve simplesmente como um registro do passado, mas registra a força de uma experiência que ainda não foi totalmente assimilada.

Os personagens das três peças, até mesmo o narrador Tom, revelam mais detalhes do que eles poderiam ter percebido durante esses momentos. Desse modo, as obras oferecem aos personagens a oportunidade de ter uma visão mais ampla sobre suas adversidades. Nesse momento, preciso fazer um adendo para explicar que não é a minha intenção minimizar o trauma experienciado por pessoas reais ao pôr em prática esse conceito em personagens ficcionais. Em vez disso, minha intenção é a de revelar como as estruturas dramáticas dessas três peças de Tennessee Williams procuram representar experiências reais e reações ao trauma no intuito de demonstrar uma possível explicação para a contínua relevância cultural das três peças.

Com esse objetivo em mente, não foco a minha atenção em leituras bibliográficas da psique de Tennessee Williams por meio da sua produção literária. Não obstante, eu seria um tanto negligente se não fizesse menção aos escritos sobre o trauma do dramaturgo e sobre o seu tratamento psicanalítico em 1957. Consoante W. Scott Griffies (2022, p. 494), para Williams:

Escrever foi um meio de sobreviver às emoções traumáticas de sua infância, que incluíam intenso conflito conjugal, violência verbal, rejeição, solidão e perda. Isso o ajudou a regular os terrores internos que dominaram sua irmã, Rose, que não tinha esse tipo de escape e acabou caindo na psicose.

Embora a motivação do dramaturgo estadunidense não seja de extrema importância no presente estudo, o fato de ele ter conhecimento a respeito do modo como o trauma se manifestava contribuiu para a criação dos seus personagens traumatizados. Isso fica ainda mais evidente quando peças como *Um bonde chamado Desejo* vêm sendo analisadas por pesquisadores da área da saúde e do trauma. Sobre essa questão, Fred Ribkoff e Paul Tyndall (2011, p. 326) assinalam que:

Em vez de diagnosticar Blanche, é mais útil considerar as maneiras pelas quais a peça antecipa e corrobora os desenvolvimentos no discurso psicológico e psicanalítico. [...] Na verdade, *Streetcar* antecipa elementos da teoria do trauma, especificamente sintomas do transtorno de estresse pós-traumático (TEPT): 1) revivência involuntária do(s) evento(s) traumático(s); 2) dissociação; 3) comportamento autodestrutivo; 4) culpa, vergonha, negação e a compulsão de repetir a história do trauma; e 5) a fragmentação do eu.

Há vários aspectos importantes no excerto acima que merecem a nossa atenção acerca do comportamento de Blanche. O primeiro deles é que esses comportamentos também podem ser encontrados em *De repente, no último verão*, bem como em outras peças do dramaturgo. O segundo ponto de destaque é que há uma ênfase nos sintomas de Blanche sem qualquer discussão sobre como o comportamento da personagem é representado no texto dramático. Dito em outras palavras, às vezes, ao se assistir ao comportamento de Blanche, consegue-se identificar suas reações como sendo verossímeis, enquanto que, outras vezes, o público espectador experiencia o subconsciente de Blanche de uma maneira tão obscura que nem mesmo médicos ou profissionais da área da saúde seriam capazes de compreender.

Nesse viés, tendo como base as discussões acima, parto, agora, para a análise literária das três peças de Tennessee Williams com o intuito de melhor compreender de que forma as estruturas dramáticas das peças denotam distintos aspectos da memória traumática, representando tanto a memória traumática real, quanto criando padrões teatrais para encenar o trauma. Por mais que Tennessee Williams tenha sofrido experiências traumáticas durante a sua vida, as três obras aqui analisadas se destacam em suas representações e merecem atenção para além dos vínculos metafóricos entre a relação

pessoal de Williams com sua irmã.

“EU ESTOU FARTA, EU ESTOU FARTA! – DE SER MANDADA E INTIMIDADA”:⁷ O CONTAR DE HISTÓRIAS E SINTOMAS

Retorno, agora, ao início deste ensaio e da peça *O zoológico de vidro*, quando o personagem Tom está consciente e recorda do seu passado, deformando a estrutura da peça que ele está apresentando para a plateia. O papel de Tom como o narrador da história possibilita analisar não apenas quais partes do enredo ele decide incluir no seu relato, mas também como estrutura essas partes. Como as rubricas de Williams assinalam, Tom “[...] é uma convenção não disfarçada da peça. Ele toma as liberdades que forem convenientes com a convenção dramática para atender aos seus propósitos.” (Williams, 1971b, p. 144). Tom também admite que as suas lembranças de Amanda e Laura estão repletas de sentimentalismo, enquanto que as de Jim, o seu colega de trabalho:

[...] é o personagem mais realista da peça, sendo um emissário de um mundo de realidade do qual de alguma forma fomos separados. Mas, como tenho a fraqueza de poeta por símbolos, estou usando esse personagem também como um símbolo; ele é o algo há muito esperado, mas sempre aguardado, pelo qual vivemos (Williams, 1971b, p. 145).

A inclusão mais interessante de Tom é, portanto, a cena entre Laura e do seu colega de trabalho, uma vez que a sua *memória* é puramente a imaginação de uma situação que ele não presenciou.

No entanto, por qual motivo Tom escolheu criar uma cena de Laura e Jim antes mesmo de ele saber [recordar] que os dois não ficariam juntos? Como bem salienta Caruth, “o perigo da fala, da integração na narração da memória, pode não residir no que não se consegue entender, mas sim no que se entende demais” (Caruth, 1995, p. 154). Tom compreende muito bem que Laura tem mínimas chances de criar laços afetivos com pessoas de fora do seu ambiente familiar, quanto mais com alguém que possa vê-la, compreendê-la e respeitá-la. Dessa forma, não consegue contar a história do abandono da sua irmã sem, antes, negar que ele partiu logo depois de outra decepção. Na percepção de Tom, Laura pôde ter a chance que ela tanto sonhava antes que tudo fosse tirado dela. Contudo, “a recusa de compreensão [de Tom] é também um ato fundamentalmente

⁷ Williams (1971a, p. 372).

criativo” (Caruth, 1995, p. 155). Ele constrói uma cena encantadora para Laura, que a jovem possivelmente poderia ter mantido após Tom tê-la abandonado.

Fica claro o tempo todo que Tom ficou afastado da sua família no momento em que ele surge com o seu uniforme militar no início da obra, mais especificamente em 1945, quando a peça foi apresentada pela primeira vez. Tom provavelmente presenciou combates na guerra, fato que faz com que ele possa estar passando por um transtorno de estresse pós-traumático (TEPT) ou alguma outra complicação advinda da sua experiência no campo de batalha. Em toda a narração de *O zoológico de vidro*, Tom parece focar-se em uma versão simplista e romantizada do passado, mas ele é interrompido por eventos recentes e pela culpa que acompanha até mesmo as recordações mais carinhosas de sua irmã. Ele menciona duas vezes o quadro espanhol “Guernica” na obra, contrastando-o com a sua impressão de que, em St. Louis:

havia apenas música swing sensual e licor, salões de dança, bares e cinemas, e o sexo que pairava na escuridão como um lustre e inundava o mundo com breves e enganosos arco-íris... Todo o mundo estava esperando pelos bombardeios! (Williams, 1971b, p. 179).

A percepção de Tom sobre St. Louis ser um lugar insignificante em um mundo perigoso pode ser interpretada como uma negação do impacto da sua partida, todavia sua memória não o permitirá fugir da sua responsabilidade. No seu monólogo final, o personagem diz:

Eu teria parado, mas algo me perseguia. Sempre me pegava desprevenido, surpreendendo-me completamente. Talvez fosse um trecho familiar de música. Talvez fosse apenas um pedaço de vidro transparente. Talvez eu esteja andando por uma rua à noite, em alguma cidade estranha, antes de encontrar companhia. Passo pela vitrine iluminada de uma loja onde se vende perfume. A vitrine está cheia de pedaços de vidro colorido, pequenos frascos transparentes em cores delicadas, como fragmentos de um arco-íris quebrado. Então, de repente, minha irmã toca meu ombro. Eu me viro e olho em seus olhos. Oh, Laura, Laura, tentei deixar você para trás, mas sou mais fiel do que pretendia ser! (Williams, 1971b, p. 237).

A linguagem aqui utilizada pode ser vista como um recontar involuntário de eventos traumáticos, algo semelhante ao que ocorre na peça *Um bonde chamado Desejo* já mencionada neste estudo. Aliás, Tom também destaca alguns gatilhos, tanto auditivos quanto visuais, que catalisam e afluem as suas memórias. O personagem não parece ter *flashbacks* do tempo em que esteve lutando na guerra, ou, pelo menos, não faz menção a

nenhuma recordação desse período. Talvez essa experiência seja considerada de fácil narração para o personagem, visto que possui uma distância maior dos fatos. Apesar da sua tentativa de assumir o controle das suas recordações, a narração de Tom revela um complexo padrão de negociação com o trauma que ainda não foi bem resolvido. Independentemente da sua aparente cura dos eventos narrados na peça, *O zoológico de vidro* finaliza com a confissão de Tom de que ele não consegue escapar das suas recordações, por mais que as queira esquecer.

Embora Blanche não seja tecnicamente a narradora de *Um bonde chamado Desejo*, há indícios de que o público espectador da peça deva compartilhar a visão de mundo dessa personagem. Um indicativo que coloca em evidência a conexão entre o público e Blanche pode ser visto nos momentos em que os espectadores ouvem as alucinações que acompanham o recordar, o repetir e o elaborar da morte do seu jovem esposo. As rubricas frisam que a música *Varsouviana* deve tocar com volumes distintos em seis momentos específicos da peça, sobretudo na cena de abertura e nos momentos finais da peça (Williams, 1947, p. 28, 68, 115, 136, 139, 166, 171, 174). Diferentemente de Tom, que é incapaz de se dirigir à audiência para explicar que ele continua sendo transportado para uma memória traumática, Blanche não possui o dom teatral de falar diretamente com o público. Ao invés disso, fica a cargo da audiência analisar os diferentes padrões da melodia até o início do Ato III, quando Mitch aparece após ter dado o bolo em Blanche na sua própria festa de aniversário.

BLANCHE. [...] Como está sua mãe? Sua mãe não está bem?

MITCH. Por quê?

BLANCHE. Algo está acontecendo esta noite, mas não importa. Não vou interrogar a testemunha. Só vou – [*Toca vagamente a testa. A música de polca começa novamente.*] – fingir que não noto nada de diferente em você! Aquela música de novo...

MITCH. Que música?

BLANCHE. A música de polca que estavam tocando quando Allan – Espere! [*Um tiro distante é ouvido. Blanche parece aliviada.*] Agora, o tiro! Sempre para depois disso. [*A música de polca desaparece novamente.*] Sim, agora parou (Williams, 1947, p. 141).

Caso esse fato passe despercebido pela audiência, a conexão com a repetição da melodia agora se torna explícita: Blanche se recorda do som que estava tocando quando contou a Allan que ela sabia que seu marido era homossexual e que tinha nojo de sua orientação sexual, atitude essa que o levou a cometer suicídio. O som do tiro não

acompanha a melodia *Varsouviana* nas versões anteriores em que a canção aparece na peça, mas, neste momento da obra, Blanche sente que está novamente em um ambiente conhecido, vendo o desfecho trágico da sua ação.

Da mesma forma que na peça *O zoológico de vidro*, há, aqui, uma soma de eventos traumáticos advindos de diferentes momentos do passado. A culpa de Tom o leva a se transportar para o passado no momento da sua partida de St. Louis e antes de ele ter suas experiências na Segunda Guerra Mundial, enquanto Blanche é assombrada, primeiramente, pelo seu sentimento de culpa sobre o suicídio de Allan e, em seguida, pelo trauma do seu estupro por Stanley. Embora Blanche perca o controle de si ao ver a sua possibilidade de se casar com Mitch desaparecer, Ribkoff e Tyndall observam que sua reação à música, nesse momento específico da peça, é diferente do apresentado no início da obra. Segundo os críticos:

Em vez de ser fisicamente perturbada pela memória do suicídio de Allan, como estava no início da peça quando Stanley lhe perguntou sobre o marido, ela agora parece analisar o padrão de seu transtorno pós-traumático. Quando ela se refere à música pelo título e reconhece a sequência de sons e eventos dentro dessa reencenação pós-traumática, ela está tentando dar sentido à sua consciência desordenada. [...] Na verdade, ela está analisando o que Judith Herman chama de 'respostas humanas normais a circunstâncias extremas' manifestadas em 'síndromes traumáticas' (Ribkoff; Tyndall, 2011, p. 330).

Ao trazer à tona a resposta traumática de Blanche, após a personagem ter compreendido o funcionamento desse tipo de resposta e exposto isso a Mitch, ocorre uma mudança de perspectiva na obra, isto é, a cena deixa de ser apenas sobre o evento traumático em si e foca-se, então, na resposta de Blanche acerca do seu próprio trauma. Ela não consegue manipular o mundo ao seu redor, como Tom faz, entretanto, ela também experiencia gatilhos que ativam suas lembranças. Sempre que Blanche acidentalmente se recorda de Allan Gray ou da possibilidade de perder uma oportunidade de subir na vida, volta exatamente à fonte do seu trauma. Por saber que esses momentos de crise são passageiros, a personagem persevera. O som da *Varsouviana* alcança o seu ápice quando as últimas falas da peça são pronunciadas, mas as cortinas se fecham antes mesmo que Blanche ouça o som do tiro. A repetição não acaba completamente, o que talvez signifique que a história de Blanche ainda não esteja totalmente concluída.

Há inúmeras similaridades entre as vicissitudes de Blanche e Catherine da peça *De repente, no último verão*. Por exemplo, ambas as mulheres estão recontando uma história

que é protagonizada por membros familiares que não contam suas versões dos fatos, muito menos dão crédito à história narrada. Esses familiares preferem isolar-se do que lidar com as possíveis revelações em suas histórias. Todavia, diferente de Blanche, Catherine tem a oportunidade de contar a sua história no palco, quando Dr. Cukrowicz [Dr. Sugar] parece acreditar na jovem. Contudo, Catherine aparece em cena mais tarde do que Tom e Blanche, o que resulta em uma estrutura narrativa traumática muito diferente. Enquanto Tom é o personagem que introduz e conta a história da vida da sua irmã e Blanche é a personagem com quem a audiência acompanha praticamente do início ao fim de *Um bonde chamado Desejo*, na peça *De repente, no último verão* há uma mudança significativa de papéis. A mãe dominadora, nesta obra chamada Sra. Venable, é o primeiro membro da família apresentado ao público. E ela não está nem um pouco feliz. O homossexual da peça, seu filho Sebastian, fora morto em um evento anterior às ações da peça, assim como Allan Gray, com a exceção de que Sebastian não se suicidou. Catherine era sua prima, não sua esposa, mas igualmente foi incapaz de salvar Sebastian da morte e das mãos [e das bocas] dos habitantes de Cabeza de Lobo. A Sra. Venable conta ao Dr. Sugar que o que ela sabe da versão de Catherine sobre a morte de Sebastian é: “um ataque horrível ao caráter moral do meu filho, que, estando morto, não pode se defender. Eu tenho que ser a defensora.” (Williams, 1971a, p. 361). A personagem passa a discutir o quão *puro* era o seu filho, enquanto está aparentemente mais preocupada com as possíveis insinuações de que Sebastian era homossexual do que com o fato de que ele poderia ter despertado um interesse sexual por um grupo de homens e jovens.

Antes da entrada de Catherine em cena, a Sra. Venable procura influenciar o Dr. Sugar. Quando Catherine aparece, ela pede um cigarro a Irmã Felicity, uma freira que a acompanha do sanatório, e, em seguida, utiliza o cigarro para queimar a palma da mão da religiosa. Não fica claro se a alteração de comportamento de Catherine é a causa ou a consequência do seu confinamento. Quando a Irmã Felicity acusa a moça de queimá-la propositalmente, Catherine fala: “Eu estou *farta*, eu estou *farta!* – de ser *mandada* e *intimidada!*” (Williams, 1971a, p. 372, marcações do autor). No entanto, Catherine está *farta* da situação em que se encontra – expressão “*sick and tired*” em língua inglesa – ou está literalmente doente e exausta?

Essa é, sem dúvidas, a principal questão levantada na peça. Após uma longa preparação, Catherine repete a sua história em um longo monólogo com poucas

interrupções dos demais personagens. Ela começa, então, a narrar o dia da morte de Sebastian e, à medida que seu relato progride, a intensidade da sua fala também se intensifica, como se ela se teletransportasse para o momento em que os eventos são narrados. A personagem argumenta: “Vou continuar. Tenho que esperar agora até que fique mais claro. Sob o efeito da droga, tem que ser uma visão, ou nada vem” (Williams, 1971a, p. 416). Além da *imagem* por meio das suas palavras, a memória da personagem também oferece uma paisagem sonora. Embora não seja a melodia da *Varsouviana* que Catherine ouve, o som que ela repetidamente descreve é um: “Oompa, oompa, oompa!” (Williams, 1971a, p. 417, 417, 421), tal qual o som grave do instrumento musical tuba. Antes da invocação final da expressão onomatopeica “oompa oompa” e de vários aspectos relacionados à paisagem sonora, a rubrica assinala que: “Os sons percussivos descritos são usados de maneira muito suave” (Williams, 1971a, p. 420). Embora seja uma melodia diferente, esses sons compartilham algo em comum com as repetições da *Varsouviana*. Eles não são apenas sons associados à vibração de uma banda (polka ou metais), mas essa presença sonora no espaço teatral ressalta o impacto da experiência traumática de Blanche e de Catherine.

Como já era de se esperar, a Sra. Venable fica indiferente à reação de Catherine ao recontar sua história. Ela acha que os eventos narrados soam muito fantasiosos do início ao fim. Contudo, como Caruth (1995, p. 154) nota, “a impossibilidade de uma história compreensível, no entanto, não significa necessariamente a negação de uma verdade transmissível”. A versão de Catherine pode não ser totalmente verdadeira, mas isso não significa que a sua narrativa não transmita a verdade sobre o destino de Sebastian Venable. Aliás, o desconforto de Catherine para narrar a história até o momento final da peça, assim como as repetidas interferências sonoras e visuais são características da memória traumática. Dr. Sugar também se dá conta disso, o que o leva a dizer, no final da peça: “Acho que deveríamos pelo menos considerar a possibilidade de que a história da garota possa ser verdadeira...” (Williams, 1971a, p. 423). As cortinas se fecham antes da audiência perceber se a Sra. Venable está disposta a mudar de opinião.

Os três personagens traumatizados das três peças aqui analisadas navegam pelas suas memórias traumáticas de maneiras diferentes no decorrer dos textos, principalmente no que tange ao modo como os personagens experienciam suas relações com o universo ficcional da peça e a audiência. Tom tem uma interação mais imediata com o público

espectador, entretanto, ainda sofre com os gatilhos e alucinações, tais como a *Varsouviana* de Blanche e os sons onomatopéicos “*oompa oompa*” de Catherine. O constante aflorar das memórias dos personagens demonstra que eles ainda estão lidando com seus traumas e suas narrativas oferecem aos personagens uma possibilidade de ajuda ao longo do árduo trabalho de reconciliação com os acontecimentos pretéritos.

“A CENA É MEMÓRIA E, PORTANTO, NÃO É REALISTA”:⁸ A ESTRUTURA [DRAMATÚRGICA] DA MEMÓRIA

Agora que já se adquiriu uma boa compreensão sobre como os personagens Tom, Blanche e Catherine são representados nas suas respectivas peças, eu me afastarei um pouco da análise dos personagens e focarei a minha atenção na estrutura das peças *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão*. Assim como na análise anterior, primeiramente verificarei a peça *O zoológico de vidro*, a qual possui uma construção de mais fácil compreensão no que diz respeito à associação entre a estrutura dramatúrgica e a memória, já que a obra é uma peça de memória. Consoante Attilio Favorini (2007, p. 30-31):

Como uma ‘arte do tempo’ (assim como a música, a dança e a literatura), em vez de uma ‘arte do espaço’ (arquitetura, pintura, escultura), o teatro tem uma afinidade formal com a memória. [...] O teatro parece particularmente carregado de memória. Desde os ensaios até as peças de memória, passando por recordações teatrais e pelos próprios teatros – que constituem o exoesqueleto da memória do teatro – o teatro pode ser contextualizado de maneira produtiva como uma atividade de lembrar.

Apesar de o teatro ter relações com a memória, tanto no seu processo de escrita, quanto no seu processo de produção, como já salientado anteriormente, a memória atua como um estilo dramático que explora o modo como as convenções teatrais podem representar e expor as *peças* ou *truques* que as nossas lembranças podem nos pregar. Embora *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão* não sejam consideradas peças de memória, ambas as obras lançam luz às memórias de personagens específicos, o que leva a inferir que as três peças têm algo a dizer sobre a forma como as convenções do trauma, da memória, e do teatro são encenadas no palco.

A rubrica de Tennessee Williams, que abre esta seção, revela uma importante chave interpretativa concernente ao modo como o dramaturgo compreendeu a memória e o

⁸ Williams (1971b, p. 143).

estilo teatral. A memória possui um traço não realista em *O zoológico de vidro*, tal como observado em *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão*, mas, mesmo com essa característica, essa memória atua como uma situação em que os personagens podem demonstrar seus sentimentos mais íntimos. Parte da representação não realista expressa nas três produções literárias é fruto do trabalho com a percepção auditiva do público espectador: o violino nos bastidores em *O zoológico de vidro*, a melodia *Varsouviana* em *Um bonde chamado Desejo*, e os sons onomatopéicos “*oompa oompa*” em *De repente, no último verão*. Sem embargo, os traços não realistas da memória expressos nas obras são, de certa forma, tão sutis nas três produções artísticas que geralmente se apresentam como uma representação fiel da nossa realidade. Ora, classificar *O zoológico de vidro* como uma peça realista requer que o público espectador ignore não somente a iluminação fraca, a falta de talheres nas cenas, a presença de projeções de títulos no cenário, além da consciência metateatral pela qual Tom passa no decorrer da obra, visto ser um personagem ciente de que está imerso em uma peça não realista. Ademais, assisti a cinco produções profissionais de *O zoológico de vidro* e nunca vi as projeções de títulos sendo usadas.

A resistência do recordar, do repetir e do elaborar nas características antirrealistas de *O zoológico de vidro* é fascinante. A realidade emocional da peça é tão potente que o público espectador se rende à estrutura dramática da obra e passa a reproduzir o modo como a peça os faz sentir. Mas, ao fazer isso, a obra não permite que Tom entere e esqueça suas reminiscências e traumas. Se uma produção teatral suaviza demais os efeitos de distanciamento da peça, pode vir a parecer que a memória de Tom é confiável. Todavia, ela não é, e Tom também sabe disso. Se as suas reminiscências estiverem precisas, então, como é que alguém explica a cena do seu colega de trabalho? Talvez o diretor possa vir a colocar Tom na sala, porém, ao fazer isso, romperia com a intimidade entre Jim e Laura naquele exato momento. Para que o mundo seja: “iluminado por relâmpagos” (Williams, 1971b, p. 237), a peça precisa ser preenchida com momentos que se sobressaem dos demais, uma vez que poderiam assustar Tom em uma rua escura. As imagens de um clarão – tanto de um relâmpago, quanto das velas que Laura apaga ao final da peça – relacionam-se a um *flashback*. E, ainda assim, os lampejos na peça ocorrem no final em vez de no início. *O zoológico de vidro* gira em torno da tentativa de Tom de não só evocar essas memórias sem um gatilho, como também de usar a forma teatral para tentar encaixar sua culpa em uma narrativa linear que reconheça e, ao mesmo tempo,

minimize o seu papel de destaque no sofrimento de sua irmã. Caruth (1995, p. 156) pontua que: “a tentativa de acessar uma história traumática, portanto, é também o projeto de ouvir além da patologia do sofrimento individual, para a realidade de uma história que, em suas crises, só pode ser percebida em formas inassimiláveis”. Tom não consegue processar e/ou compreender a sua experiência na guerra ou seu trauma familiar, o que fica claro quando a sua incapacidade de tentar entender o que se passa na cabeça de Laura ou compreender as vicissitudes da jovem é analisada. Esse é o motivo pelo qual *O zoológico de vidro* utiliza os sofrimentos de Laura como um reflexo da infelicidade de Tom.

Já em *Um bonde chamado desejo* há uma estrutura realista muito mais evidente, visto que não tem uma delimitação em torno do microcosmo criado na peça. Blanche chega a Nova Orleans com os fantasmas de Belle Reve e os de Allan Gray, os Braços de Tarântula e um estudante sem nome. Todos esses fragmentos do passado da personagem são revelados por meio de um diálogo realista. Aliás, os únicos aspectos não realistas do mundo aparecem na forma de paisagens sonoras, especialmente através da *Varsouviana*. As sete aparições da canção formam um padrão que mapeia a estrutura geral da peça. Ela aparece, pela primeira vez, no final do Ato I, Cena 1, durante uma troca de diálogos com Stanley:

STANLEY. Você foi casada uma vez, não foi? [*A música da polca sobe, fica fraca à distância.*]

BLANCHE. Sim, quando eu era bem jovem.

STANLEY. O que aconteceu?

BLANCHE. O garoto – o garoto morreu. [*Ela afunda para trás*] Tenho medo de que vou – ficar doente. [*Sua cabeça cai sobre seus braços*]

(Williams, 1947, p. 28).

Ao se verificar o excerto acima, percebe-se que há uma pergunta direta sobre Allan que faz com que Blanche ouça a canção, mas não o som do tiro. A conexão direta da melodia com a existência e a efemeridade de Allan continua em sua próxima aparição, no final do Ato II, Cena II, quando Blanche está contando a Mitch sobre Allan.

Todavia, esse padrão é quebrado na próxima vez que a canção é ouvida, dessa vez no Ato III, Cena II, depois que Stanley entrega a Blanche uma passagem de ônibus só de ida para Laurel, Mississíppi, como presente de aniversário. No momento em que a personagem segura a passagem em sua mão, “A música Varsouviana entra suavemente e continua tocando” (Williams, 1947, p. 136). No instante em que o padrão de conexão direta com Allan é quebrado, ele nunca é restabelecido. No decorrer da peça – na cena com

Mitch mencionada anteriormente e nos momentos finais da saída de Blanche — a canção passa a representar os sentimentos de pavor, solidão, ansiedade e impotência de Blanche, os quais estão associados à morte de Allan, e não mais às menções a Allan. É interessante notar que o disparo ocorre apenas uma única vez na obra, na cena com Mitch. Isso nos leva a crer que Blanche conseguiu desenvolver um mecanismo de enfrentamento ou alguma técnica para interromper a memória do incidente antes do disparo nas passagens anteriores, ou que as cenas da peça se apagam antes que o ciclo se complete. Esse detalhe expresso na obra acerca de uma certa organização e poder de Blanche fica em aberto e proporciona uma esperança no final da peça. Em outras palavras, como ela ainda não ouviu o disparo da arma, talvez a personagem ainda possa mudar a forma como aciona suas memórias traumáticas. Isso seria completamente diferente se o público espectador não pudesse ouvir a *Varsouviana*. A ironia dramática presente nas cenas em que o público espectador sabe o que está acontecendo dentro da cabeça de Blanche, enquanto que os outros personagens da obra não sabem, torna o público da peça conhecedor de detalhes de sua jornada psicológica que não estão disponíveis para os demais personagens. Isso certamente é benéfico para Blanche. Só resta imaginar como Stanley reagiria ao saber que Blanche possui uma trilha sonora em sua cabeça por causa da morte de seu marido homossexual.

Embora seja tentador apontar *Um bonde chamado Desejo* como a mais realista das três peças aqui analisadas, a estrita adesão de *De repente, no último verão* ao tempo linear lhe confere uma realidade temporal que *O zoológico de vidro* e *Um bonde chamado Desejo* não conseguem alcançar. E, ainda assim, mesmo que a peça seja ambientada em tempo real, suas direções iniciais de palco começam com uma nota que:

O cenário pode ser tão irreal quanto a decoração de um balé dramático. [...] O interior se mistura com um jardim fantástico que mais se parece uma selva tropical, ou uma floresta, na era pré-histórica das florestas de samambaias gigantes, quando criaturas vivas tinham nadadeiras se transformando em membros e escamas se transformando em pele. As cores dessa selva-jardim são violentas, sobretudo porque está fervendo de calor após a chuva. Há flores e árvores maciças que sugerem órgãos de um corpo, arrancados, ainda brilhando com um sangue não seco; há gritos agudos, sibilos e sons de agitação no jardim, como se fosse habitado por feras, serpentes e pássaros, todos de natureza selvagem (Williams, 1971a, p. 349).

A criação de um mundo onírico relacionado ao universo do balé também possui a força de evocar a natureza selvagem e a violência que os movimentos do corpo humano estabelecem com a atmosfera de uma peça na qual somos levados a acreditar que um homem branco homossexual foi literalmente esquarterado e comido por um grupo de crianças negras. A peça inteira leva a acreditar que as falas que saem da boca de Catherine são verdadeiras, ainda que o microcosmo da obra seja claramente irrealista [ou não real]. A junção dos elementos cênicos e a obsessão com a verdade expressa nessa obra podem ser facilmente explicadas, tal como nas outras duas peças: a *verdade* simbólica ainda é considerada verdade no teatro, assim como em outras formas de arte. Os espectadores sabem que estão sentados em um teatro, observando atores desempenharem seus papéis em um cenário que poderia igualmente servir como cenário para *Little shop of horrors* (*A pequena loja dos horrores*). E isso não é uma crítica nem a *De repente, no último verão*, nem a *Little shop of horrors*, mas simplesmente uma análise fascinante de como a crença teatral se manifesta.

Nesse prisma, a verdade é que Catherine, presente no palco e diante de nós, está, de certa forma, mentindo. Ela não viu Sebastian ser devorado pelos meninos em Cabeza de Lobo. Contudo, a verdade emocional que Catherine apresenta para o público transmite um tom de verdade, independentemente dos detalhes apresentados. Ademais, um ator contracenando nessa história não está mentindo, e sim, representando uma experiência humana que não pode ser facilmente traduzida em palavras. Um aspecto importante da memória traumática é justamente essa incapacidade de transformar em palavras aquilo que foi vivenciado. Dessa maneira, pouco importa se o cenário do jardim é de papelão e pintado com a palavra “plantas” escrita em letras garrafais – se a atriz que interpretar Catherine conseguir se dedicar na interpretação do seu monólogo e realmente sentir as crescentes ondas de emoção que a atravessam, a peça certamente será bem-sucedida.

Em certo sentido, o desfecho desse monólogo contra o cenário antirrealista e os outros personagens da peça simplesmente revela o que é importante nas representações de memória traumática. *De repente, no último verão* encena uma sobrevivente do trauma narrando sua experiência enquanto os outros apenas a testemunham, o que é um aspecto fundamental no enfrentamento do trauma. Além disso, a peça termina com o médico ao lado de Catherine e contra sua tia, a qual quer, de todas as maneiras, evitar que ela conte a verdade. Desse modo, os detalhes do mundo ao redor de Catherine não importam, porque

ela não consegue ver o seu entorno claramente devido ao seu trauma não processado. Na verdade, ela apenas mascarou o seu problema psicológico, não o tratou. Por conseguinte, as freiras que a cuidam, que são bem caricatas, e a casa onde sua tia mora agora, parecem ser tão perigosas quanto a instabilidade emocional da personagem. O público compreende esses aspectos da realidade de Catherine da mesma forma que aceita ouvir a *Varsouviana* quando Blanche a escuta, ou quando o som onomatopéico “oompa-oompa” transporta Catherine de volta ao instante em que viu seu primo morrer em Cabeza de Lobo.

“ENTÃO, ADEUS...”:⁹ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora seja tentador analisar *O zoológico de vidro*, *Um bonde chamado Desejo* e *De repente, no último verão* como três versões do dramaturgo Tennessee Williams que têm o intuito de aliviar a culpa que ele sentia por permitir que sua irmã, Rose Williams, fizesse uma lobotomia, essa leitura estritamente biográfica acaba deixando de lado alguns dos aspectos mais interessantes sobre como a memória traumática é figurada nessas peças. Tom, Blanche, Catherine (e, em certa medida, Sra. Venable) representam diferentes respostas ao trauma, bem como ao processo de lembrar, repetir e reelaborar desse trauma. Cada um dos personagens aqui analisados tem diferentes causas de trauma, sintomas e formas de representar suas histórias, como também as obras apresentam estilos dramáticos e estruturas distintas que estão intrinsecamente ligadas às experiências traumáticas dos personagens. Nenhuma das três peças é semelhante a outra; no entanto, compartilham alguns temas comuns que se alinham com os escritos sobre as experiências reais de memória traumática e suas representações. Espero que este olhar mais atento para as estruturas dramáticas dessas peças encoraje produções futuras a olhar além das explicações biográficas sobre o porquê contam essas histórias da maneira como as fazem. No processo de estudo desses personagens como algo além de meras representações dos membros da família de Tennessee Williams, pode-se encontrar novos modos de contar essas histórias que continuam bem ressonantes e atuais.

⁹ Williams (1971b, p. 237).

Referências

CARUTH, Cathy. Introduction: recapturing the past. In: CARUTH, Cathy (Ed.). **Trauma: explorations in memory**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. p. 151-157.

FAVORINI, Attilio. Some memory plays before the 'Memory Play'. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, v. 22, n. 1, p. 29-50, Fall, 2009. Disponível em: <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3583>; <https://doi.org/10.1353/dtc.2007.0001>. Acesso em 29 ago. 2023.

FREUD, Sigmund. Remembering, repeating and working through: further recommendations on the technique of psycho-analysis II. In: FREUD, Sigmund. **The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud - Volume XII**. Translated by Joan Riviere. London: The Hogarth Press, 1950. p. 145-157.

GRIFFIES, W. Scott. Incorporating brain explanations in psychoanalysis: Tennessee Williams as a case study. **Psychodynamic Psychiatry**, v. 50, no. 3, p. 492-512, 2022. Disponível em: <https://guilfordjournals.com/doi/abs/10.1521/pdps.2022.50.3.492>. Acesso em: 29 ago. 2023.

RIBKOFF, Fred; TYNDALL, Paul. On the dialectics of trauma in Tennessee Williams' *A streetcar named Desire*. **Journal of Medical Humanities**, v. 32, n. 1, p. 325-337, 2011. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/RIBOTD-2>; <https://doi.org/10.1007/s10912-011-9154-4>. Acesso em: 29 ago. 2023.

WILLIAMS, Tennessee. **A streetcar named Desire**. New York: New Directions, 1947.

WILLIAMS, Tennessee. Suddenly last summer. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams, Volume III**. New York: New Directions, 1971a. p. 343-423.

WILLIAMS, Tennessee. The glass menagerie. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams, Volume I**. New York: New Directions, 1971b. p. 123-237.

Tradução submetida em: 30 jul. 2024

Tradução aceita em: 12 set. 2024