

*Estudos Literários & Comparados***AIMEZ-VOUS IONESCO? E THE TRAVELING COMPANION:****A DRAMATURGIA POP ART DE TENNESSEE WILLIAMS***Luis Marcio Arnaut de Toledo**

RESUMO: Este trabalho investiga a forma dramática inovadora de Tennessee Williams em suas *late plays*, em que usa o conceito da *Pop Art* para a construção narrativa das peças em um ato *Aimez-vous Ionesco?* e *The Traveling Companion*. Identifica os elementos do cotidiano e das culturas alta e baixa para compor forma e conteúdo, a tecitura das personagens e a estética *camp*. Revela-se um dramaturgo pouco conhecido no Brasil pelo uso destas poéticas e pela análise crítica da sociedade que a *Pop Art* confere aos textos. Com isso, há um evidente deslocamento da leitura hegemônica das obras do dramaturgo, tidas exclusivamente como de realismo psicológico e de autobiografia.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; Teatro; Tennessee Williams; *Pop art*.

A dramaturgia *Pop Art*

Na década de 1960, a *Pop Art* era a estética em destaque nas grandes galerias de arte visual, desenvolvida nos Estados Unidos como uma crítica à cultura de massa. Esse movimento, cuja matéria é a sociedade de consumo, influenciou todo o julgamento e a percepção do que era considerado agradável e apreciável na arte. Seu conceito persuadiu Tennessee Williams a utilizar seus princípios formais em sua dramaturgia e, assim, figurar uma crítica sobre o consumismo e o *American Way of Life* [estilo de vida estadunidense] em algumas de suas peças. Por conta disso, irrompeu uma poética experimental em sua dramaturgia, durante e depois do período designado historicamente contracultura [1968-1973].

O autor se abriu para um teatro cada vez mais influenciado por narrativas relacionadas ao consumismo, estampadas por elementos das culturas popular e erudita, além do abuso de elementos que compõem o cotidiano no estilo de vida estadunidense [*American Way of Life*]. Desenha, assim, uma crítica sociológica sobre a conjuntura em que vivia com ataques

* Doutor em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade de São Paulo (Usp). Faz estágio pós-doutoral na Universidade Estadual de Campinas.

incontestes ao teatro convencional – um verdadeiro *desacato* à maneira como a dramaturgia daquele país era compreendida, exclusivamente realista.

Este artigo se propõe a apresentar duas peças em um ato da última fase de Williams (chamadas *late plays* nos Estados Unidos, definidas como pós-canônicas, escritas entre 1962 e 1983) para investigar os principais expedientes que podem ser associados com a *Pop Art* e/ou o *camp* na sua construção narrativa, são elas: *Aimez-vous Ionesco?* [Você gosta de Ionesco?, 1975] (WILLIAMS, 2016, p. 117-124) e *The Traveling Companion* [O acompanhante de viagem, 1981] (WILLIAMS, 2008, p. 287-302).

A palavra *camp* será compreendida neste trabalho como a afetação e o exagero, vocábulos mais próximos, se for o caso, de uma tradução literal; e o mesmo para o termo *pop* como uma explosão. Portanto, *pop* ao lado da palavra *art* [arte], será aqui uma expressão que exterioriza elementos estéticos, culturais e do cotidiano no fazer de uma única obra, no caso um texto dramático, com resultados estáticos porquanto repleto de afetação e exagero, o que pode gerar paródia, sátira e/ou uma representação que se aproxima da caricatura do desenho animado.

Embora causando certo desconforto até para aqueles ditos proficientes na obra de Williams, a *Pop Art* é, de fato, um dos aspectos contudentes da dramaturgia de Williams construída em seus últimos 20 anos de vida. O objetivo do artigo é evidenciar o uso dessa estética e como o autor a articula em sua narrativa. Isto se justifica devido à ausência no Brasil destas obras tanto nos palcos, em traduções e em publicações quanto na pesquisa acadêmica. Esta análise de forma desloca-se da leitura convencional e estratifica apelos voltados ao realismo poético, às aproximações freudianas e à autobiografia.

A *Pop Art* é o movimento que transformou e rotulou os símbolos. “Se as artes visuais podem transformar o *camp* em *pop* e simbolizá-lo, então o novo teatro [que surgia na década de 1960 nos Estados Unidos] poderia fazer uso da sensibilidade básica para desenhar seus símbolos.” (POLAND; MAILAND, 1972, p. XI-XIV, tradução nossa).¹ Com isso, essa dramaturgia *pop* possui ações que não são críveis aos padrões realistas, são lúdicas e infantilizadas. Ao serem comparadas ao desenho animado e à caricatura, são posicionadas no universo do impossível, do exagero e da simplicidade sem deixar de serem sérias. São engraçadas pelo fato de que tais ações são risíveis e, muitas vezes, improváveis, tais como as animações.

A estrutura da análise se baseia na seguinte sistematização das referências do cotidiano e da cultura citadas nas duas peças: música, compositor, instrumento musical; Medicina,

¹ If the visual arts could transform the camp recognition into pop and make it a symbol, then the new theatre could make use of the basic sensibility to draw its symbols.

remédios, doenças, drogas lícitas ou ilícitas; roupas, acessórios e embelezamento corporal; Grécia e mitologia [remissão observada apenas em *Aimez-vous Ionesco?*]; espaços para apresentação artística; restaurantes e alimentos; personalidades e artistas; objetos do cotidiano em geral; religião; arte e reportagens artísticas; sexo e desejo; localidades; bebidas; e alusões à linguagem.

O teatro experimental e alternativo nos Estados Unidos na contracultura

Com dramaturgias que desbancavam a tradição estadunidense e ideias cênicas inovadoras e espontâneas pulverizadas na Nova Iorque contracultural dos anos 1960, surgiu o que se pode denominar teatro alternativo (WALSH, 1993). Não tinha a intenção assumida de desenvolver uma nova configuração teatral. A inovação foi uma consequência dos experimentos de uma época em que os artistas queriam apenas seguir em direções diferenciadas daquelas cimentadas na tradição.

Os muitos expedientes estéticos dessa época proporcionaram uma mistura de formas dramáticas associada ao lirismo. Esse amálgama estético constitui uma grande explosão de figurações experimentais pouco usuais na dramaturgia estadunidense tradicional: “Extrema, excessiva, grotesca, carnavalesca, tragicômica, extravagante, desenho animado, *Pop Art*, burlesca, pastelão, *Grand Guignol* – estes são apenas alguns termos que começam a descrever a sensibilidade das *late plays* de Williams” (SADDIK, 2015, p. 10, tradução nossa).²

O dramaturgo, por sua vez, descreve a natureza dessas suas obras como sendo: *vaudeville*, burlesca, pastelão e com um toque de *Pop Art* (WILLIAMS, 2009, p. 148). Essa sua famosa afirmação³ dá a base para o recorte deste artigo. Essas estéticas citadas por Williams nunca foram integralmente aceitas nos palcos da Broadway. Com isso, os críticos de sua obra, naquela época, tinham sua *nova estilística* como algo incompreensível, de modo a associá-la com aquilo que também era confuso e intrincado para eles: o chamado teatro do absurdo. O que ocorria/ocorre é que não sabem analisá-las, cogitando-as insuficientes teatralmente apenas por se desprender do drama tradicional realista — este cultuado pela mídia e pelo público, eleito o grande *estilo americano* de construção dramática: o teatro comercial.

Dessa maneira, esses críticos recusam-se veementemente a reconhecer a construção desta dramaturgia de Williams a partir do conceito da *Pop Art*, muito menos por não ter

² Extreme, excessive, grotesque, carnivalesque, tragicomic, campy, cartoonish, pop art, burlesque, slapstick, Grand Guignol – these are just some terms that begin to describe the sensibility of Williams’ late work.

³ Famosa no contexto estadunidense, desde que no Brasil este conjunto de obras pós-canônicas é absolutamente negligenciado, bem como as biografias mais recentes [após os anos 2000], suas declarações em entrevistas e diários publicados.

características que a definem como uma “peça de Williams” (DORFF, 1997, p. 10, tradução nossa)⁴, aquela que deveria seguir um padrão, como as obras escritas em sua fase mais celebrada e de sucesso comercial das décadas de 1940 e 1950.

A maioria dos seus críticos ficou estarrecidamente cega em relação ao projeto irônico e metamimético dessas peças, que não continham o caráter sutil das metáforas utilizadas em obras anteriores. Assim, são obras que na época foram consideradas de naturezas ridícula e exagerada, comparadas pejorativamente ao *camp*.

Vários teóricos do *camp*, a começar por Susan Sontag (1991), definiram-no como uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético, enfatizando a figuração paródica. Esta pode ser, sem dúvida, uma espécie de metáfora para comparar o teatro/dramaturgia com a pintura cubista ou a *Pop Art*, dado que constrói uma peça autoconsciente com representações já existentes. A pesquisadora Linda Dorff (1997, p. 313) afirma que essas peças pós-canônicas exageram na consciência da ilusão do teatro para além dos limites do que os críticos jornalísticos poderiam considerar aceitável, ou mesmo de *bom gosto*, artístico ou esteticamente possível para se adequar ao teatro estadunidense convencional.

O *camp* na dramaturgia de Tennessee é, assim, uma narrativa *ultrajante* para a tradição teatral. Muitos desses críticos não interpretam as *late plays* com a devida atenção à desconstrução de linguagem pareadas com as contradições do capitalismo, às insinuações estéticas do momento histórico, à laconicidade e à paródia. Não aceitam que Williams não seja realista. Para eles, é um outro artista, antirrealista, diferente daquele adorado e célebre, que obedece à receita dramaturgic para o sucesso comercial. Portanto, essa sua fase deve ser desprezada, em torno de 60 peças longas e em um ato.

Na verdade, o que era possível perceber nas *late plays* era a clara crítica social. Em sua obra das décadas de 1940 e 1950, Williams jamais deixou essa matéria, porém o *mainstream* obscureceu essa leitura com a necessidade de eleição de aspectos mais comerciais, tais como a loucura, as mães dominadoras, a profundidade psicológica dos personagens, a autobiografia, entre outras categorizações estereotipadas.

A crítica social em uma obra de Tennessee Williams tem sido negligenciada por grande parte dos críticos. Isto se deve, mormente, a elementos sociológicos costumeiramente não são associados à arte no *métier* teatral estadunidense. Sua tradição de supervalorizar a fábula, o melodrama, as aproximações psicologizantes e a harmonização biográfica é estendida a todos os seus grandes dramaturgos, desde Eugene O’Neill, passando por Arthur Miller e

⁴ Williams’ play.

Sam Shepard até Terrence McNally. O país tem verdadeira ojeriza em se questionar ou ter seu *estilo de vida* colocado em choque. Aqueles que ousam fazê-lo – como Clifford Odets, Elmer Rice ou Maxwell Anderson – são bombardeados com julgamentos depreciativos, lembrando o quanto a crítica estadunidense, diferente do Brasil, é importante para definir o sucesso de público e as indicações a prêmios da indústria do entretenimento.

É perceptível que esses críticos diziam mais sobre si mesmos do que sobre Tennessee, a partir do princípio de que o distanciamento ideológico sócio-histórico e cultural colabora para a construção de novos sentidos (BAKHTIN, 2017) e todas as suas peças, inclusive as mais famosas, podem ser relidas e repensadas ao serem levadas para os palcos nos dias atuais.

Aimez-vous Ionesco?

Aimez-vous Ionesco? foi escrita por volta de 1975 e levada aos palcos somente em 2015, pelo *Beau Jest Moving Theatre*, como parte do repertório do *Provincetown Tennessee Williams Theatre Festival*, com direção de Davis R. Robinson, professor de teatro da *Bowdoin College Home*.

Sobre a origem do título peculiar, o editor da coletânea em que foi publicada em 2016, o Professor Doutor Thomas Keith, explica: “Em uma entrevista de 1962, quando lhe pedem para citar alguns dramaturgos modernos que gostava, Williams respondeu pela primeira vez: ‘Não sou louco por Ionesco’” (KEITH, 2016, p. 195, destaques do autor, tradução nossa).⁵

Entretanto, ainda, há outra referência importante: o dramaturgo escreveu o ensaio *On Meeting with a Young Writer* [Sobre o encontro com uma jovem escritora] (WILLIAMS, 2009, p. 208-209) após uma entrevista com a escritora francesa Françoise Sagan em 1956, cujo romance *Bonjour tristesse* [Bom dia, tristeza, 1954] estava no topo da lista dos mais vendidos nos Estados Unidos na época e acabou com uma cultuada adaptação hollywoodiana pelo diretor Otto Preminger em 1958.

O dramaturgo discorre no ensaio seu elogio a Sagan e à escritora estadunidense, sua amiga, Carson McCullers, que tiveram um breve romance na época com sua ajuda, dizendo: “Eu gostava de Françoise e Carson gostava dela também” (WILLIAMS, 2009, p. 209, tradução nossa)⁶. É provável que o título escolhido para essa peça tenha sido inspirado no do romance de Sagan (2004) de 1959, *Aimez-vous Brahms?* [Você gosta de Brahms?], que narra o envolvimento de uma sofisticada mulher de 40 anos com um rapaz de 25, desfazendo seu relacionamento com um homem de sua idade. O livro foi adaptado para o cinema por

⁵ In a 1962 interview, when asked to name some modern playwrights that he liked, Williams first responded, ‘I’m no crazy about Ionesco.’

⁶ I liked Françoise, and Carson liked her, too.

Anatole Litvak em 1961, tendo sido aclamado na Europa e com pouca receptividade nos Estados Unidos, embora o elenco estelar: Ingrid Bergman, Yves Montand e Anthony Perkins, muito premiado pelo papel do jovem apaixonado pela mulher mais velha, inclusive ganhador da Palma de Ouro em Cannes por melhor ator e ignorado pelo Oscar.

Williams é um mestre no título de suas peças. Com sua usual e pouco compreendida ironia, teria usado sua própria frase da entrevista para nomear a peça aqui cotejada, na qual dizia não ser louco pelo dramaturgo romeno Eugene Ionesco, conciliando-a com o título do romance francês. O resultado é uma construção lacônica, sem dúvida, e com duas referências culturais impagáveis, formando um trocadilho. Além de satirizar a própria crítica da época que não apreciava/entendia suas *late plays*, como se perguntasse: você gosta das peças não canônicas de Tennessee Williams?

Aimez-vous... tem clara inspiração no romance de Sagan: três mulheres de meia-idade, Delphine, Francine e a empregada da primeira, Marlene, curtindo uma fascinação sexual por um jovem dançarino, Sr. Coppitt. Por meio dos diálogos, o rapaz é despido e dissecado, numa construção de sentenças que mais parece um poema. Delphine e Francine, nomes que rimam na peça-poema, são mulheres da alta sociedade que estão contemplando o bailarino em roupas suadas e coladas ao corpo, tem à mostra o delineamento de seus músculos e genitália. Elas desenvolvem uma conversa sufocante sobre suas intimidades e suas rotinas vazias, citando referências generalizadas sobre diversos aspectos da dança e espaços para apresentação, misturando francês com inglês, certamente uma marcação de *status* social, uma remissão clara à Sagan e a ambientação parisiense das ações de seu romance.

É perceptível que a única distração do mundo solitário em que habitam é admirar o rapaz dançando e imaginar a relação sexual com ele, embora não digam isso claramente. O tom lacônico da conversa leva a peça à comicidade, porquanto o final revela o vazio existencial da mulher solitária, quando Delphine é obrigada a quebrar a barreira de classe e tomar seu valoroso chá com a empregada Marlene, em uma conversa evasiva e sem ritmo. “Delphine: Não, sente-se e tome um chá comigo. Sempre se toma chá com uma empregada doméstica que te odeia e quer te deixar, logo agora, quando a cortina está se fechando [Marlene se senta em frente a ela]” (WILLIAMS, 2016. p. 124, tradução nossa).⁷

O existencialismo aqui está exposto como uma chave que desfigura a linguagem e a visão de mundo, uma adaptação tennesiana deste expediente da literatura e dramaturgia francesas. A alusão, portanto, à França e sua cultura está pulverizada em toda obra de formas

⁷ Delphine: No, sit down and have tea with me. One always has tea with a domestic who hates you and wants to go, now, when the curtain is falling. [Marlene sits opposite her].

implícita e explícita. A etiqueta francesa, tida desde o século XVI como requintada, aqui é contraposta com grosserias e pedantismo, expondo uma sociedade retrógrada, conservadora e enervada.

Como uma típica peça em um ato, não possui conflito, desenvolvimento de ações e modificação de personagens. Williams expõe as questões da maturidade feminina, as exigências sociais sobre o papel da mulher e o inevitável confronto com a juventude na figura masculina, o objeto de desejo. As duas matronas são incapazes de lidar com os protocolos que preconizam a descrição social da mulher dita tradicionalmente *normal*, transportando a defrontação para o desejo e para o dialogismo contundentemente afetado, porquanto grotesco, existencial, tangenciando o chamado teatro do absurdo.

Os problemas da linguagem se tornam evidentes, quando cada uma delas tenta falar de assuntos diferentes, causando um desencontro, desestruturando o diálogo e a relação entre interlocutor e receptor. É, portanto, evidente uma construção metafísica perante as elucubrações existencialistas das personagens, outra inspiração na escrita de Françoise Sagan, com Delphine desfrutando de uma sensação de desorientação e confusão em face a um mundo aparentemente sem sentido, criando assim uma ambientação do chamado teatro do absurdo, fazendo a conexão visceral com a obra de Ionesco. A leitura de *Aimez-vous...* traz essa sensação perturbadora, uma retórica que lembra anáforas, porém, está muito mais próxima das repetições beckettianas que não levam à progressão de cenas: a pergunta sobre como tem passado o Sr. Coppitt é reproduzida sete vezes entre as páginas 119 e 121 pela personagem Francine, tal como um gravador que não oferece oportunidade de diálogo e, de fato, não espera a resposta. Um recurso que figura contradições, sobretudo o falseamento acerca de afirmações que pretendem ser verdades absolutas e tornar os personagens refutáveis e determinísticos:

Francine: E como está o querido Sr. Coppitt?
Delphine: Eu perguntei quem é esse e você não respondeu.
Francine: E como está o querido Sr. Coppitt?
Delphine: Não tenho a menor ideia do que você está falando. Você tem alguma ideia do que está falando?
Francine: Toque um pouco de Chopin no cravo, querida, e não falarei mais nada sobre o Sr. Coppitt.
Delphine: Não sei tocar piano, muito menos cravo, quero dizer, muito menos harpa. *Pardon*. Teclado.
Francine [levantando-se grandiosamente]: E como está o querido Sr. Coppitt?
(WILLIAMS, 2016, p. 119, tradução nossa).

As citações que integram a narrativa, um amontoado de elementos da cultura justapostos, compõem uma crítica ao papel social da mulher e são listadas de maneira sucinta para

compreender as congeneridades da dramaturgia *Pop Art* de Williams. As referências que se destacam são:

- Música, compositor, instrumento musical: *Tea for Two* [de Vincent Youmans e Irwin Caesar, 1924]; Chopin; a música interior do personagem Sr. Coppitt; piano; cravo; harpa; teclado;

- Medicina, remédios, doenças, drogas lícitas ou ilícitas: Médico pessoal; raio X;

- Roupas, acessórios, embelezamento: casaco de cauda de andorinha; meia-calça de balé da cor cinza-pomba; maquiagem; roupa de dança do Sr. Coppitt;

- Grécia e mitologia: Terpsícore, musa grega da dança;

- Espaços de apresentação artística: palco do *City Center Theatre*; referência ao linóleo, que é o revestimento do piso do palco, como imitação do piso de madeira parquet; salão de dança imaginário para as personagens; o *Imperial Russian Ballet*; o Parthenon; a quebra da quarta parede ao final, quando Delphine conversa com Marlene e o público;

- Restaurante, alimento: Restaurante *Diamond Horseshoe*; chá, fazendo trocadilho com o título da música *Tea for Two* [Chá para dois];

- Personalidades, artistas: Eugene Ionesco [1909-1994, dramaturgo]; Isadora Duncan [1877-1927, coreógrafa e bailarina]; Vaslav Nijinski [1889-1950, coreógrafo e bailarino]; Arnold Gentle [1869-1942, fotógrafo]; referência indireta a Françoise Sagan [1935-2004];

- Objeto específico: binóculos com cabo de pérola;

- Palavras utilizadas para se referir à religião: Jesus; Cristo; redentor;

- Arte e reportagens artísticas: posar para fotografia; Sr. Coppitt dançando; personagens femininas imitando os passos de dança de forma desengonçada; citação de nome de vários artistas; apresentação de dança; filme *No, No, Nannette* [1950, direção: David Butler];

- Sexo, desejo: a atração das mulheres pelo dançarino; descrição de detalhes do corpo do Sr. Coppitt;

- Localidades: Rússia; Grécia; Orlando;

- Bebida: chá; e

- Linguagem: frases em francês; as mulheres da sociedade têm um palavreado mais formal em contraste com a linguagem simples da empregada Marlene.

A ironia de Williams sobre o consumismo e a remissão a elementos do cotidiano de Francine e Delphine é hiperbólica e extravagante, evidenciando elementos de aquisição e exploração eminentemente femininos. Falar de um teclado, de um restaurante, do seu próprio desejo sexual, de palcos para espetáculos elitistas, de um determinado país e misturar com uma construção sintática composta de sentenças intercaladas em francês e inglês é uma

forma dramaturgicamente que expõe uma crítica sobre classe e gênero, visto as personagens serem mulheres solitárias de nível abastado, embora não enquadradas no papel social feminino. Tal como um quadro de Andy Warhol, Williams coloca aspectos consumíveis por mulheres típicas da alta sociedade estadunidense, propondo uma crítica ao consumismo.

A peça se mostra uma paródia que permite o riso e o julgamento sobre os elementos aludidos, quase despercebidamente. Não são, no entanto, citações superficiais. A futilidade e o pedantismo das personagens fazem um recorte de um certo tipo de indivíduo da sociedade que consome tudo isso com naturalidade, esbanjando hipocrisia e ostentação. Fazer um julgamento social por meio desses elementos justapostos é, de fato, inovador na dramaturgia e, por isso mesmo, pouco perceptível para aqueles que esperam/esperavam encontrar poesia, fábula e cenas concatenadas tal como uma narrativa do drama aristotélico. O mimetismo é, portanto, um dos elementos que expõe a mordacidade no retrato dessa realidade, vista sob um julgamento preciso sobre a presunção de uma camada da sociedade que exerce poder sobre os menos favorecidos, definindo-se como elite. É como se Williams criticasse ao mesmo tempo em que zomba desse grupo.

Desta forma, está claro que o dramaturgo não deixaria de evidenciar o grande contraste entre Marlene, a empregada que não tem o nome rimado, e as outras mulheres que podem explorá-la, tratar como inferior pelo fato de ser de uma camada social subalterna, que não rima com a alta classe. A grande contradição da peça está nessa tensão entre personagens de classes diferentes, de nomes de mulheres da mesma classe que rimam com uma outra de classe inferior, cujo nome não apresenta homofonia. Um jogo sutil de opressora e oprimida, patroa e empregada, revelando camadas cada vez mais complexas em um texto que, em análise rasa, poderia ser encarado como uma peça vulgar, sem *profundidade* psicológica.

Dessa forma, pode-se dizer que cada citação de elementos dessa cultura representada faz um recorte metamimético, tornando seus consumidores da alta sociedade iguais aos outros menos privilegiados. Williams mostra que para determinar esse mundo, é necessário dispor dessas remissões de forma categórica. Estruturados, compostos e agregados, esses elementos, constroem, assim, a sátira e a paródia da sociedade fútil, do *American Way of Life*.

The Traveling Companion

The Traveling Companion foi elaborada no momento da plena ascensão de uma das mais fortes ondas conservadoras da história política estadunidense: o início dos anos 1980. Foi um período que marcou a sociedade daquele país com o auge da Guerra Fria e a iminência

de uma Terceira Guerra Mundial termonuclear, que poderia ser disparada pelo então presidente Jimmy Carter, ou seu sucessor Ronald Reagan, contra a União Soviética.

A matéria da homossexualidade, nesta peça, é, portanto, um declarado grito de resistência político-social no teatro estadunidense daquele momento histórico. Foi escrita entre 1980 e 1981, quando foi publicada pela primeira vez na Revista *Christopher Street*. Porém, teve sua estreia mundial, em uma dobradinha com a peça *The Chalky White Substance* [A substância branca do calcário, 1981], com o espetáculo chamado *Williams' Guignol* [O Guignol de Williams], em 1996, pela Companhia *Running Sun Theatre* e direção do amigo do dramaturgo John Uecker – a primeira pessoa a encontrá-lo sem vida em um quarto de hotel em fevereiro de 1983.

Também desconhecida no Brasil, poderá até ser julgada como uma obra de conteúdo ultrapassado, porque homens idosos supostamente não contratam mais garotos de programa para serem seus *acompanhantes de viagem*. Bem, talvez isso não seja algo tão remoto e a peça seja, de fato, de uma reverberação notável na contemporaneidade: o tal acompanhante nada mais é do que a representação de um garoto de programa. A objetificação do corpo masculino jovem por homens mais velhos é um assunto milenar e jamais deixou de sair das pautas comportamentais do chamado universo gay.

Deve-se considerar, também, a condição de abandono do homem gay idoso pelo mundo capitalista e sua incapacidade de lidar com o desejo e o repúdio, o desamparo e a rejeição perante a juventude por não ser mais útil e produtivo para o sistema capitalista. Tem-se aí um tema universal e atemporal, mesmo que raramente privilegiado nos palcos brasileiros. Não por acaso, essa peça foi cotejada para ser alinhada a *Aimez-vous Ionesco?* Neste sentido, ambas têm a mesma matéria trabalhada.

Nos Estados Unidos, ao ser mencionada, acaba por ser comparada com *The Glass Menagerie* [O zoológico de vidro, 1943], escrita quase 40 anos antes. Portanto, tende a ser considerada exclusivamente, como *The Glass...*, uma peça de memória, abordagem que exclui contextos sociais, políticos, históricos e culturais. Não se pode negar a autobiografia de ambas, *The Traveling...* foi escrita quando Williams tinha 70 anos. Abordar o mundo do homem idoso era inevitável. Porém, há outras aproximações a serem investigadas e que são desprezadas, tal como o fato de que sua poética está pareada com o *camp* ou que as referências a conectam com a *Pop Art*.

A peça está focada no relacionamento de um homem mais velho com um rapaz jovem, garoto de programa, que contratou em um bar gay em São Francisco para acompanhá-lo até Nova Iorque. *Vieux* [velho em francês] espera um compromisso sexual com o jovem Beau

[bonito em francês], talvez até emocional. Porém, o rapaz se mostra arredo, distante, manipulando a situação e, enfim, aceitando as investidas do homem assim que ele lhe oferece mais dinheiro. De uma mera relação furtiva, percebe-se que ambos queriam algo muito concreto um do outro. O real interesse parece, então, estar na objetificação do corpo do homem jovem por Vieux e da relação mercantilista que Beau tem com seu próprio corpo.

Para ressaltar as diferenças de classes entre eles, Tennessee deixa claro certas características que evidenciam o poder do dinheiro e a exploração das fraquezas dos mais abastados para sobreviver e se sentir pertencente à elite. Isto está claro nas distintas maneiras prosódicas, nas caracterizações e ações: o velho com construções semânticas arrojadas e com expressões em francês e italiano e o rapaz tendo em suas falas a reprodução do inglês coloquial; os figurinos, o velho com roupas caras e o jovem vestido de forma vulgar; e a fisicalidade, que diferencia o comportamento de ambos, o velho rebuscado, educado e fino, e o jovem extremamente chulo e grosseiro. Essas contradições revelam, assim, personagens tão satíricos e infantilizados se confrontando que lembram a estética do desenho animado, tal como um gato perseguindo um rato, revezando na luta dialógica entre Beau e Vieux, em um processo que beira a desumanização. Evidenciando o bizarro e a sátira.

A fisicalidade de Vieux traz um comportamento *camp*, efeminado e com uma aura de que o dinheiro é capaz de realizar todos os desejos, inclusive o sexual, estampando no capital e nas satisfações egóicas o *sonho americano*. Assim, permite-lhe um afrouxamento em relação aos protocolos sociais do papel masculino, agindo de forma delicada e enerve, como se essa fosse sua verdadeira face. Vieux sabe que o rapaz não conseguirá se safar da velhice do gay abandonado pelo sistema, não terá meios, portanto de se tornar um vencedor, segundo os preceitos do *American Dream*.

A promessa meritocrática de sucesso e realização parece, entretanto, uma situação concreta para Beau ao vender seu corpo. Tennessee figura a crença cega no *American Dream*, que fabrica um mundo ilusório de oportunidades iguais e felicidade conquistada pelo trabalho exaustivo. A conquista econômica a qualquer preço seria sua meta. Assim, *sacrificar-se* na cama com um homem que não lhe agrada, submeter-se à violência e às mais esdrúxulas situações, tal quando descreve o namorado numa aventura com marinheiros que o agride, faz parte do jogo que se dispõe a empreender para chegar ao topo. São dois personagens antagônicos: o que desacredita e o que não confia no *American Dream*.

A contraposição da situação financeira estável de Vieux com a pobreza de Beau é um dos substratos do dramaturgo para desmascarar os mecanismos de controle da ilusão produzidos pelo *establishment*. Williams coloca um homem solitário, em situação de desesperança já

em sua idade avançada, que já não pode fazer parte da corrida rumo à promessa de felicidade e prosperidade. Ele já descobriu que o *sonho americano*, com o prometido sucesso financeiro, não é o suficiente para ser um *vencedor*. O jovem, porém, ainda sonha com isso. Esse coeficiente expressionista desumaniza Vieux, evidenciando um homem disposto a qualquer preço para preencher o vazio existencial causado pela descoberta – até comprar a companhia de um bonito jovem, embora de uma classe distante da sua e com trejeitos selváticos. E as contradições do capitalismo se evidenciam na composição e expressão de cada personagem.

Essa é claramente uma matéria trabalhada pelo dramaturgo que expõe o indivíduo estadunidense diante das pressões dos mecanismos de promoção social de seu país, expediente essencial do expressionismo. Evidenciam-se os problemas cruciais da sociedade capitalista, portanto, que esmaga o homem gay idoso diante das impossibilidades da satisfação de suas subjetividades, causando o abandono e tornando-o arrogante e descomedido, remetendo à Francine e Delphine.

Durante o período de suas peças mais celebradas [1945-1961], Williams foi reconhecido como um dos maiores dramaturgos dos Estados Unidos de todos os tempos, estabelecendo-se como um *produto* assertivo para ser encenado na Broadway e adaptado com sucesso para o cenário hollywoodiano, garantindo assim grandes cifras. Um dramaturgo, portanto, inserido no *mainstream*, com forte apelo comercial. Por conta disso, a *Pop Art* em sua dramaturgia toma um valor sintomático superlativo, desde que Williams utiliza costumes populares, colocando na boca dos personagens referências do cotidiano e que estabelece conexão com a cultura, fundindo-os ao conceito de arte dramática. Assim, torna suas peças objetos de cultura de massa, com o objetivo premente de retratar os *outsiders* da sociedade sempre às voltas com os problemas cruciais do capitalismo.

Com essa escrita *pop*, Williams defende que a ironia, o *camp* e a sátira podem exercer papéis na arte, principalmente épicos, que permitem reflexões sobre classe, gênero e consumismo. As ambiguidades são expostas, na vida real e em sua arte, desnuda um artista paradoxal, com forte apelo no *mainstream*, afinal suas peças mais famosas nunca deixaram esse sistema, ao mesmo tempo em que era sufocado com críticas aterradoras sobre sua nova sintaxe e poética com as *late plays*.

Certamente, essa peça revela a alienação, com um foco na desilusão sobre o estilo de vida em seu país [*American Way of Life*] e o *sonho americano*. O que pode parecer é que os personagens destilam a experiência pessoal do dramaturgo como celebridade e com a capacidade financeira de desfrutar de todos os elementos elencados da alta cultura pelos protagonistas, seja no diálogo, na caracterização dos personagens, no cenário, no figurino, nas

ações. Como se Williams fizesse publicidade, orienta todo o material remissivo como um despejo de informações midiáticas, em princípio, tão rápido que quase não se percebe seus valores intrínsecos, da mesma forma que fez em *Aimez-vous...*

As referências que se destacam em *The Traveling Companion* são:

- Música, compositor, instrumento musical: Violão penhorado de Beau;
- Medicina, remédios, doenças, médico, drogas lícitas ou ilícitas: remédios para desordens digestivas; maleta de remédios; ataque das coronárias; Andrew tem incontinência urinária e outros problemas de saúde não mencionados; a metaqualona, droga mais forte que barbitúricos; sirene de ambulância ouvida ao longe; Paul, o namorado de Beau, desmaiado em recuperação na cama; Tye internado no sanatório em West Virginia; bolsa de comprimidos; cachimbo de ópio;
- Roupas, acessórios, embelezamento: Beau tem um estilo de roupas desleixadas, como os jovens do início dos anos 1980; malas de viagem; roupas *camp*;
- Restaurante, alimentos: rosbife frio com raiz-forte; salmão fresco com alcaparras; garçom atendendo no quarto do hotel;
- Personalidades, artistas: Bette Davis [1908-1989, atriz], Joan Crawford [1904-1977, atriz], James Dean [1931-1955, ator], Rock Hudson [1925-1985, ator];
- Objetos específicos: cama de casal; cama de solteiro; cama de campanha; manta do avião; peruca; telefone e ligação de longa distância; cartão de crédito; foto colorida de Paul; máquina fotográfica Polaroid;
- Referências religiosas: ateísmo; catolicismo; Jesus; Maria; Espírito Santo;
- Arte: uma aquarela de uma paisagem em tormenta; carta em forma de poema; os filmes *O que teria acontecido a Baby Jane?* [*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962, direção: Robert Aldrich] e *Assim caminha a humanidade* [*Giant*, 1956, direção: George Stevens]; o circo *Ringling Brothers*; Beau como um musicista;
- Sexo, desejo: o tom afetado dos personagens e da peça como um todo; um garoto de programa como um acompanhante de viagem; local de procura de sexo por homossexuais no Central Park; homossexualidade de todos os personagens; Vieux é efeminado e usa roupas *camp*; dono do serviço de acompanhantes abusa de Paul; idoneidade dos garotos de programa; sindicato dos prostitutas; romance entre Paul e Beau; Paul em viagem para o Alaska para servir sexualmente aos marinheiros; o fetiche dos marinheiros em espancar Paul; bar gay *The Wild Mission* em São Francisco; Beau só aceita transar com Vieux quando ele oferece mais dinheiro; transa de homens gays escondida entre os ciprestes; garoto de programa que dorme

em um banco de praça; referências aos ex-namorados de Vieux: Tye e Andrew; Vieux molesta Beau embaixo da manta no avião;

- Localidades: Nova Iorque; Central Park; Miami; West Viginia; Dallas; Wimbledon; Califórnia; São Francisco; Union Square; Essex; China; Palm Springs; Alasca; bar *The Wild Mission*; ponte Golden Gate;

- Bebidas: vinhos: California Burgundy; Eye of the Swan, um Pinot Noir chamado Swan's Eyes; Sebastiani; Salapurata; Corvo; Corvo Bianco;

- Referências gerais marcantes: II Guerra e o Holocausto; sanatório; antissemitismo; *jumpers*: suicidas que se jogam da ponte Golden Gate;

- Linguagem: frases em francês e em italiano; sotaque popular marcado na escrita da fala de Beau; frases de construção lírica na fala de Vieux; a expressão *for Christ's sake* [pelo amor de Deus] substituída pela forma popular *chrissake*.

Com essas remissões, atenta-se para um Tennessee Williams concentrado em arquitetar uma dramaturgia que lembra suas discussões sobre o “teatro plástico” (WILLIAMS, 2014, p. 25), ao querer se afastar do realismo em *The Glass...* Por isso, é um autor que talvez não se servia apenas de expedientes sobre o consumo. Explorava técnicas diferenciadas, sempre instigado a fazer o diferente, encontrar novos caminhos, experimentar o que ainda não foi ousado. Tal como Rauchenberg, preferiu não se deter a nada, eliminando fronteiras entre a dramaturgia literária e a fisicalização, coeficiente abertamente teatral. Williams parece estar *brincando* com os personagens, com as palavras, com as técnicas dramatúrgicas, com as remissões ao consumo, num grande jogo que mistura a vida subjetiva e o trabalho.

O que se vê em *The Traveling...* é uma interação de referências cruzadas para atingir uma caracterização gay contundente, com uma combinação e justaposição de seus signos e ícones, que a torna ao mesmo tempo *pop* e *camp*, impondo um convite para abordar mundos radicalmente diferentes, não necessariamente antagônicos. Ao mesmo tempo em que mostra os gays usando e se referindo a elementos não exclusivos de gays, combinados com outros que levam seus costumes a serem tidos como exagerados para homens heterossexuais. Esse elemento pode ter soado como uma ameaça profundamente perturbadora à crítica e ao público homofóbicos. Afinal, o homem velho e gay está figurado como um ser humano, embora em um contexto satírico, porém de um riso nervoso e apelativo perante a subversão.

É uma obra em que se reconhece elementos exógenos às narrativas anteriores, engendrada com uma sintaxe que desfuncionaliza as convenções do drama para assumir ironicamente uma função estética que nega aquele ambiente em que se desenvolveu como um autor comercial. Ao mesmo tempo em que contraria o industrialismo da dramaturgia da Broadway

e suas adaptações hollywoodianas, percorrendo a vida cotidiana da população, da vida gay, abordando o idoso, nega de forma paródica os valores de uma sociedade capitalista, dentre eles, o próprio drama e seus conceitos aristotélicos como valores supremos. Essa operação desloca, portanto, o valor de sua escrita para superdeterminar outros sentidos mais críticos e conscientes sobre questões sociopolíticas. “Beau: Com certeza. Você é muito exagerado./Vieux: Melhor exagerar do que ser insuficiente, eu diria” (WILLIAMS, 2008, p. 290, tradução nossa).⁸

Essa peça adere um valor mais culto aos elementos de consumo do cotidiano que são elencados pela marcação percebida da classe superior de Vieux. Williams dá uma aura a tudo, sem julgamento classista e de gênero, inserindo em um mundo gay elementos da vida comum a toda diversidade sexual: roupas, bebidas, comidas, discussões, expressões chavões, diferenças de classe, enfim.

Assim como Rauchenberg assegurou a manipulação da tinta não mais como um meio de se atingir a arte visual como era conhecida até então, Williams acabou com as ilusões miméticas do drama, lançando mão de elementos conceituais da *Pop Art*. Trouxe aquilo que era mais concreto na vida de relação, na sociedade de massa, para a dramaturgia experimental e suas novas metáforas.

Considerações finais

A dramaturgia *Pop Art* de Tennessee Williams adotou conteúdos que se referem ao consumo mediante a apropriação de referências da cultura, elementos do cotidiano, mercadorias, remissões a lugares e celebridades, além da desconstrução da linguagem, desmantelando as formas estruturais do drama tradicional, no qual estas formas institucionais existiam e não eram objetificadas. Talvez, nunca um autor viu tanta poesia e capacidade artística de figuração da expressão humana, como os artistas visuais da *Pop Art* e Williams da dramaturgia.

A uma primeira vista, a *Pop Art* de Williams parece citações borrifadas ao acaso, ninguém se surpreende com a quantidade enorme de referências da cultura de massa. Não há, portanto, um reconhecimento de uma obra valorosa, peças que podem ser até não apreciadas porquanto não compreendidas. Esse é um dos motivos para que a coleção de narrativas, com esses expedientes, possa ser considerada como obras adequadas para a figuração das contradições da sociedade estadunidense, a partir da década de 1960 até a contemporaneidade.

⁸ Beau: That’s for sure. You are too much./Vieux: Better much too much than insufficient, I’d say.

A remissão sucessiva de elementos da cultura de massa em número elevado não torna as peças vulgares, mas expõe uma narrativa que se aproxima da pós-dramática. É, portanto, dramaturgias que permitem a reflexão a respeito dessa repetição de alusões político-sociais. Ela possibilita uma experiência estética, trazendo uma forma dramática que necessita do espectador para se ter um sentido — uma desfiguração absolutamente inovadora sobre o drama tradicional estadunidense que sempre trazia suas próprias resoluções de conflitos. Todavia, ser um espectador/leitor treinado para perceber camadas e profundidades na dramaturgia exige a compreensão da condição humana na sociedade de consumo, capitalista e imperialista dos Estados Unidos. Essas suas duas peças são, portanto, uma costura filosófica que transpõe toda a *Pop Art*, trazendo questões bastante contemporâneas: por que essas suas obras não são comerciais? Por que não servem de mercadoria para a indústria do entretenimento?

Talvez, essas obras *Pop Art* de Williams, nesse aspecto, estejam mais para uma antítese daquilo que era considerado teatro estadunidense até então — do próprio realismo. Ninguém havia sintetizado a essência dessa poética com concisão na dramaturgia como Williams o fez, transgredindo o que poderia ser considerado dramaturgia, arte elevada ou cultura vulgar, arte comercial e arte *pura* — conceitos sempre debatidos pela filosofia da arte. Williams sabia que não havia criado um outro *clássico*, como *A Streetcar Named Desire* [*Um bonde chamado Desejo*, 1947]. Certamente poderia seriam peças *feias*, porém divertidas, podendo se equiparar ideologicamente com as obras de Rothko, Pollock, De Kooning — e só por isso já merece uma oportunidade nos cadernos acadêmicos e, sem dúvida, nos palcos. Mais que isso, épicas, permitindo reflexão sobre a sociedade.

A grande coragem de Williams é de pensar de maneira diferente numa época em que todos tinham uma ideia nova fervilhando nos circuitos alternativos de teatro, num momento em que os críticos e os seus inúmeros fãs esperavam um novo *Bonde...* Por isso, foi tachado de ícone da excentricidade, um artista que perdeu o talento.

Acima de tudo, é de responsabilidade do espectador, portanto, problematizar os conceitos do dia a dia com essas peças, como a normalidade, a mediocridade, a hipocrisia, a rotina, reconhecendo no jogo de propaganda e *marketing* quem é opressor e quem é oprimido, quem é alienado ou livre para pensar, quem aceita os protocolos sociais e quem os rejeita, identificando os *outsiders* e os *insiders* do sistema.

Essa forma dramática é, com isso, uma estilização que delinea os *outsiders* de forma crítica na sociedade. Sempre preocupado com a figuração dos desenraizados do capitalismo desde suas primeiras obras na década de 1930, em *Aimez-vous Ionesco?* e *The Traveling Companion*

Williams expõe primorosamente a evolução deste retrato singular. Ao se comparar esses personagens pós-contraculturais e eminentemente *pop* e *camp* com Terry, o protagonista *outsider* de uma de suas primeiras peças, *The Fugitive Kind* [O tipo fugitivo, 1937, também podem adaptar a tradução para O pária] (WILLIAMS, 2001), é possível dizer que Williams é, de fato, um grande crítico dos problemas cruciais do capitalismo no século 20 e testemunha de suas consequências nefastas nas subjetividades humanas.

As duas peças cotejadas são farsas que se apropriam do metadrama, da sátira e da estética do desenho animado para satirizar a classe abastada e o *American Way of Life*, além de parodiar o teatro e seus aportes contemporâneos e tradicionais, criando quase um manifesto sociológico a partir da ideologia da *Pop Art*. A visão *camp* sobre tudo, personagens, ações e remissões, traz não apenas uma reprodução mimética, mas uma metamimesis. Essas peças, sob essa sensibilidade estética, são artificiais e exageram na sua consciência teatral, comparadas às referências realistas dos críticos jornalísticos que negaram as *late plays* quando eram apresentadas em sua época. Sendo assim, uma encenação com personagens clownescos não seria errônea.

O *camp* afeta, sobretudo, as condições da linguagem, ao se referir a tantas remissões da cultura de massa para demarcar *status* social. Isso demanda métodos interpretativos menos psicológicos e interiorizados, mas mais físicos e performativos. A linguagem, como se soasse um deboche, um enfrentamento, ao mesmo tempo uma impressão pedante de fofoca e um marcador de *status* não é um capricho do dramaturgo, mas uma forma elaborada de parodiar questões importantes do consumismo. Portanto, são duas peças que podem ser consideradas *camp*, comicamente grotescas e que aludem a uma estilística infantilizada, concordando com Linda Dorff (1999). Trazem elementos da cultura popular de fácil entendimento, personagens extravagantes e com comportamentos que remetem ao desenho animado.

Williams parece ter identificado o poder da celebridade em suas obras comerciais e famosas como mercadorias para o sistema – tal como Andy Warhol o fez. Seus produtos seriam uma marca usada para a publicidade de seu nome e reputação, tendo a exata noção do que é considerado inteligível aos críticos jornalísticos e ao público. É como se Williams descobrisse o quanto suas peças fazem parte de um mundo teatral consumista de obras comerciais e que obedecem a um determinado protocolo para sê-lo, renegando contribuições mais artísticas. Assim, com essa sua construção *Pop Art*, o dramaturgo borra a linha divisória entre mundo gay e heteronormativo, afetado e controlado, alta e baixa culturas.

Com essa reviravolta estética, Williams transformou a dramaturgia em mais uma das linguagens que a *Pop Art* poderia servir de poética. Com essas suas obras, ele definiu uma

forma dramaturgicamente absolutamente nova naquele momento como uma marca modernizadora da narrativa teatral, infelizmente não aceita ou compreendida até os dias atuais.

Isso deixou claro que a *pop art* não era uma fase tola em que artistas faziam obras de arte fáceis para um público pueril, mas um movimento extremamente político, com aguda consciência dos demônios e armadilhas ocultos na sociedade que estava retratando. Os artistas *pop*, como os impressionistas nos anos 1870, tinham olhado à sua volta e documentado o que viam. (GOMPERTZ, 2013. p. 311)

Williams identificou que suas peças mais prestigiadas têm a mesma força que os meios de comunicação de massa, com poder de influência política inclusive, desprovidas da tentativa de informar, mas certamente capazes de manipular. E elas, para obedecer às receitas comerciais de sucesso, tinham fórmulas que as ligavam intrinsecamente ao drama tradicional, tendo suas cenas fortemente baseadas apenas no diálogo — estilística adorada pelas massas.

Ao inserir esses elementos *pop* na sua narrativa, ele quebra essa tendência, criando obras que oferecem uma epicização que leva o público à análise crítica sobre a manipulação e o poder dos meios de comunicação, entre eles o teatro, a Broadway, Hollywood e até o produtivismo ligado às publicações fartas, a maioria com inverdades, acerca da vida de Williams.

AIMEZ-VOUS IONESCO? AND THE TRAVELING COMPANION: THE TENNESSEE WILLIAMS POP ART DRAMATURGY

ABSTRACT: This article investigates the innovative dramaturgical form of Tennessee Williams late plays, where he uses the concept of Pop Art for the narrative construction of the one-act plays *Aimez-vous Ionesco?* and *The Traveling Companion*. It identifies the high and low cultures, and everyday elements to compose form and content, the weaving of the characters, and the camp aesthetics. It is revealed a playwright underexplored in Brazil for the use of these poetics, and the social critical analysis Pop Art confers to the texts. Regarding to this, there is an evident shift in the hegemonic reading of the dramatist's works, considered exclusively as psychological realism and autobiography.

KEYWORDS: Dramaturgy; Theatre; Tennessee Williams; Pop art.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Paulo Bezerra (Trad.). São Paulo: 34, 2017.

DORFF, Linda. *Disfigured Stages: the Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983*. Tese (Doctor of Philosophy). Nova Iorque: University of New York, 1997. 401 p.

DORFF, Linda. Theatricalist Cartoons: Tennessee Williams's Late, "Ostrageous" Plays. In: *The Tennessee Williams Annual Review*, No. 2, 1999. 21 p. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=19>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte?* Maria Luiza X. de A. Borges (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 443 p.

- KEITH, Thomas. Notes on the Text. In: WILLIAMS, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-Act Plays*. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2016. p. 189-197.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Maria Lúcia Pereira, Jacó Guinsburg et al. (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2015. 483 p.
- POLAND, Albert; MAILMAN, Bruce. Introduction. In: POLAND, A.; MAILMAN, B. (Ed.). *The Off Off Broadway Book: The Plays, People, Theatre*. New York: The Bobbs-Merrill Company, 1972. p. xi-xiv.
- SADDIK, Annette J. *Tennessee Williams and the Theatre of Excess: the Strange, the Crazy, the Queer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 180p.
- SAGAN, Françoise. *Aimez-vous, Brahms?* Paris: Julliar, 2004. 124 p.
- SONTAG, Susan. Notes on “Camp” (1961). In: EVERETT, Sally (Ed.). *Art Theory and Criticism – An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*. Jefferson: McFarland, 1991. p. 96-109.
- WALSH, Richard. Radical Theatre in the Sixties and Seventies. In: *BASS Pamphlets in American Studies*. No 24. Halifax: British Association for American, 1993. 43 p.
- WILLIAMS, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-Act Plays*. Thomas Keith (Ed.). New York: New Directions, 2016. 200 p.
- WILLIAMS, Tennessee. *O zoológico de vidro – De repente, no último verão – Doce pássaro da juventude*. Grupo Tapa (Trad.). São Paulo: É Realizações, 2014. 368 p.
- WILLIAMS, Tennessee. *Tennessee Williams – New Selected Essays: Where I Live*. John S. Bak (Ed.). New York: New Directions, 2009. 313 p.
- WILLIAMS, Tennessee. *The Fugitive Kind*. Allean Hale (Ed.). New York: New Directions, 2001. 167 p.
- WILLIAMS, Tennessee. *The Traveling Companion & Other One-Act Plays*. Annette J. Saddik (Ed.). New York: New Directions, 2008. 316 p.

Recebido em: 16/06/2022.

Aprovado em: 03/08/2022.