

UMA LEITURA CRÍTICA SOBRE A PROFUNDIDADE PSICOLÓGICA NA DRAMATURGIA CANÔNICA DE TENNESSEE WILLIAMS

Luis Marcio Arnaut de Toledo ¹

Resumo: Este artigo confronta o regime psicologizante que historicamente estruturou a recepção crítica da dramaturgia canônica de Tennessee Williams, examinando-o como uma tecnologia cultural e ideológica vinculada à cultura terapêutica estadunidense do pós-Segunda Guerra. Com base nas contribuições teóricas de Joel Pfister, articuladas a uma abordagem dialética e historicizante, o estudo analisa como a noção de profundidade psicológica operou na despolitização da forma dramática, convertendo contradições sociais e históricas em narrativas individualizadas de sofrimento. A metodologia consiste na análise da fortuna crítica dominante e na releitura contextual de personagens e estruturas dramatúrgicas de peças centrais do período entre 1945 e 1961. Como resultado, o artigo demonstra que a leitura psicologizante da obra de Williams não figura a condição humana universal, mas encena processos históricos de produção da subjetividade, revelando-se como forma de crítica cultural às normas do *American Dream* e do *American Way of Life*.

Palavras-Chave: Dramaturgia estadunidense; crítica dramatúrgica; análise dramatúrgica; interioridade emocional; realismo psicológico.

¹ Pesquisador independente, atua nas áreas de dramaturgia, teatro estadunidense, teatro moderno e contemporâneo e estudos sobre Tennessee Williams. Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo [ECA-USP], realizou estágio pós-doutoral concluído no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes de Universidade Estadual de Campinas [IA-UNICAMP]. Engenheiro civil da Superintendência do Espaço Físico da Universidade de São Paulo [SEF-USP].

Email: sp.vi@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9301-2339>.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4787318119909108>

A CRITICAL READING OF PSYCHOLOGICAL DEPTH IN TENNESSEE WILLIAMS'S CANONICAL DRAMA

Abstract: This article confronts the psychologizing regime that has historically shaped the critical reception of Tennessee Williams's canonical dramaturgy, examining it as a cultural and ideological technology rooted in post-World War II American therapeutic culture. Drawing on the theoretical contributions of Joel Pfister and articulated through a dialectical, historicizing approach, the study analyzes how the notion of psychological depth has operated to depoliticize dramatic form by translating social and historical contradictions into individualized narratives of suffering. The methodology combines a critical examination of the dominant critical tradition with a contextual rereading of characters and dramaturgical structures in key plays written between 1945 and 1961. The article demonstrates that the psychologizing interpretation of Williams's work does not articulate a universal human condition, but rather stages historically specific processes of subjectivity production, revealing the plays as forms of cultural critique directed at the normative frameworks of the American Dream and the American Way of Life.

Keywords: American Drama; Dramaturgical Criticism; Dramaturgical Analysis; Emotional Interiority; Psychological Realism.

O psicanalista tornou-se dramaturgo e o dramaturgo tornou-se analista. O teatro tornou-se o templo secular da confissão emocional.
(Sievers, 1955, p. 372, tradução nossa)².

Introdução

A recepção crítica da dramaturgia de Tennessee Williams foi amplamente organizada, ao longo do século XX, por um regime interpretativo que naturalizou o predomínio da interioridade emocional como chave privilegiada de leitura. Esse paradigma, usualmente apresentado como neutro, sensível ou humanizador, instituiu a profundidade psicológica como critério de valor estético, de inteligibilidade dramática e de legitimação cultural.

Em atenção a isso, o presente artigo confronta as condições sociais, institucionais e discursivas que permitiram a consolidação do psicologismo como lente hegemônica para a leitura da obra de Williams. Ao fazê-lo, o estudo desloca o foco da análise da suposta interioridade autêntica dos personagens para os mecanismos culturais que produziram essa objetificação do sujeito como norma interpretativa.

Essa escolha metodológica não implica negar a pertinência de abordagens psicológicas, psicanalíticas, biográficas, existenciais ou afetivas da dramaturgia de Williams, tampouco desconsiderar sua contribuição para a fortuna crítica do autor. Trata-se, antes, de reconhecer que tais perspectivas, quando tomadas como eixo dominante e exclusivo de interpretação, podem reduzir a complexidade histórica, formal e social de sua obra. Por essa razão, este artigo suspende deliberadamente a centralidade da psicologização para examinar outros modos de produção de sentido em Williams, atentos às mediações culturais, às formas dramatúrgicas, aos regimes de recepção e aos processos de legitimação que condicionaram a leitura de sua dramaturgia. Essa opção não pretende substituir um modelo crítico por outro de maneira excludente, mas ampliar o campo analítico, permitindo que a obra de Williams seja observada a partir de relações históricas e estéticas menos subordinadas à ideia de personagem como profundidade psicológica autônoma.

² The psychoanalyst became playwright, and the playwright became analyst. The theater became the secular temple of emotional confession.

Partindo das contribuições teóricas de Joel Pfister³, sustenta-se que o psicologismo não opera apenas como método analítico, mas também como tecnologia cultural vinculada à cultura terapêutica do pós-Segunda Guerra e ao liberalismo individualista da classe média estadunidense.

Ao historicizar esse regime de leitura e expor seus efeitos sobre a recepção, a encenação e o ensino da obra williamsiana, objetiva-se aqui desnaturalizar um paradigma consolidado de leitura da obra do renomado dramaturgo e propõe-se um reposicionamento crítico que reinscreve sua dramaturgia no campo das contradições estruturais da sociedade que a produziu.

Para uma parcela expressiva de acadêmicos, críticos e artistas, a dramaturgia de Tennessee Williams tem sido reduzida a estudos restritos de personagens e conflitos como se fossem não mais que sintomas de uma estrutura psíquica individual e de relatos biográficos como expressões de trauma íntimo, tal como em Gandouz (2025), Bak e Pérez (2023), Levin (1999), O'Connor (1997), Weales (1970) e, entre muitos outros, Sullivan (1964).

A hipótese central é a de que essa hegemonia psicologizante contribuiu para neutralizar a análise de contextos sociais, políticos e históricos das obras, impondo à sua recepção um filtro sexual burguês, portanto moralista e conservador.

Com base em uma abordagem dialética e contextual, também se investiga as consequências teóricas dessa leitura tradicionalista para a interpretação de personagens, conflitos e forma dramática, bem como para o modo como a dramaturgia é encenada e compreendida culturalmente na tradição que a consolidou.

Sendo assim, o recorte examina os modos pelos quais as interpretações se consolidam, reproduzem-se e passam a organizar a recepção da obra, condicionando sua inteligibilidade cultural ao longo do tempo.

O método consiste, portanto, em cotejar comentários críticos, operações conceituais e enquadramentos teóricos com elementos formais das peças, de modo a evidenciar os deslocamentos interpretativos que convertem determinações históricas

³ Em especial, os títulos: *Surveyors of Customs: American Literature as Cultural Analysis* (Pfister, 2016), *Critique for What? Cultural Studies, American Studies, Left Studies* (Pfister, 2006), *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America* (Pfister; Schnog, 2001), *Staging Depth: Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse* (Pfister, 1995) e *The Production of Personal Life: Class, Gender, and the Psychological in Hawthorne's Fiction* (Pfister, 1991).

em atributos subjetivos. Essa estratégia permite reconhecer essa leitura como parte ativa do processo de significação da dramaturgia, tornando visível o papel que ela desempenha na constituição de sentidos, hierarquias estéticas e regimes de leitura associados à obra de Tennessee Williams.

Além da problematização e da recepção, a fim de exemplificar os conceitos trabalhados, serão apresentadas, também, algumas questões mais amplas sobre as peças longas canônicas, escritas entre 1945 e 1961, sendo que seu aprofundamento específico não cabe na extensão deste artigo. Essa análise tem caráter inicial e demonstrativo, voltado a sustentar os pressupostos desenvolvidos ao longo do texto. A leitura dessas peças, embora de forma breve, como dito, consiste em deslocar o foco da alma humana para a estrutura da sociedade; do sofrimento interno para a produção social da subjetividade; da família disfuncional associada à memória biográfica para as contradições do *American Dream* [sonho americano] e do *American Way of Life* [estilo estadunidense de vida]. Com isso, pretende-se propor uma leitura renovada sobre a obra consagrada de Tennessee Williams.

A invenção da profundidade psicológica e a fabricação do eu interior no *mainstream*

A institucionalização de conceitos como *inconsciente*, *repressão* e *conflito psíquico* acompanhou a expansão institucional da psicologia e da psicanálise e passou a oferecer modelos explicativos para a experiência individual na sociedade, marcada, então, por consideráveis transformações econômicas, urbanas e tecnológicas. Nesse contexto, a crítica teatral autorizada encontrou na subjetividade um eixo organizador para entender e avaliar a ação dramática, cabendo ao teatro a função de traduzir os impactos da modernidade capitalista sobre o indivíduo.

A ênfase predominante na psicologia como chave exclusiva de leitura da dramaturgia, no contexto da reorganização social estadunidense entre a Grande Depressão e o pós-Segunda Guerra Mundial, está diretamente ligada a mudanças estruturais da sociedade: a intensificação da industrialização, a reorganização do trabalho, a padronização da vida urbana e o enfraquecimento de formas tradicionais de pertencimento social (Peirson, 1973).

Dentro desse cenário, a dramaturgia passou a ser encarada como um reflexo psicológico dessas transformações por meio da representação de sujeitos fragmentados, deslocados ou em crise, cuja interioridade se fez conflito, o que configurou a grande temática daquele momento (Peirson, 1973). Ainda, o psicologismo foi colocado pelos analistas da dramaturgia de então como uma forma cultural que converte processos sociais objetivos em experiências subjetivas dramatizáveis (Pfister; Schong, 2001).

Esse processo teve efeitos decisivos na maneira como a dramaturgia, e o próprio teatro, passou a ser lido e avaliado nos Estados Unidos a partir de então: um espaço de sondagem da psique (Pfister, 1995). Em sentido mais amplo, essa inflexão interpretativa contribuiu para a flexibilização das convenções da estética dramática do século XX e para a dificuldade de recepção de formas mais abertas, como o chamado teatro do absurdo e o teatro pós-dramático, pois o que se tem é o psicologismo como paradigma crítico dominante.

A centralidade atribuída à profundidade psicológica atingiu tal grau de hegemonia que passou a orientar até a leitura de obras experimentalmente não realistas. Porém, foi com a recepção crítica de autores identificados de forma delimitada com o realismo social que mais foi associada (Peirson, 1973). Nesse contexto, questões tais quais conflitos de classe, críticas às formas de exploração do trabalho, contradições estruturais da sociedade e determinações históricas concretas, reinterpretadas como traumas, falhas emocionais ou destinos psíquicos individuais, foram progressivamente remanejadas para o plano da interioridade dos personagens.

Essa inflexão consolidou um horizonte crítico no qual a densidade psicológica passou a operar como critério privilegiado de valor estético e de legitimidade intelectual, frequentemente associada a uma ideia de sofisticação artística e de viabilidade comercial. Seriam, então, as peças mais importantes aquelas com *profundidade psicológica*. O psicologismo, entretanto, não pode ser encarado como uma verdade antropológica do sujeito moderno (Pfister e Schnong, 1997, p. 3). Embora derive daí sua força como critério estético.

Surgiu, assim, a crítica a esse viés psicologizante, que encontrou eco em dois marcos fundamentais da historiografia cultural estadunidense: o livro *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America* (Pfister; Schnog,

2001) e o estudo pioneiro *Freud on Broadway: A History of Psychoanalysis and the American Drama* (Sievers, 1955).

Esses trabalhos contribuíram para articular a historicização do campo emocional, no qual o *corpus* dramático aqui cotejado foi ensinado, lido e encenado ao longo do século XX até os dias atuais, mostrando que a profundidade psicológica é, antes de tudo, uma construção cultural performada historicamente nos livros analíticos da obra de Williams, nas resenhas, nas salas de aula, no palco e nas críticas jornalísticas.

Merece atenção, em meio a esta discussão, o trabalho do controverso pesquisador Wiedner David Sievers (1955), que, ao mesmo tempo em que se rendeu à análise freudiana das peças citadas em sua obra, também a questionou e a historicizou já na década de 1950, dando a ver um fato pouco comum entre os críticos dramáticos estadunidenses.

Por sua vez, Pfister e Schnog (2001, p. 4), já com uma análise criteriosa da questão, definem que o discurso psicológico se tornou dominante não por seu poder de descrever o eu real, mas por sua capacidade de produzir formas de subjetivação adaptadas às exigências da modernidade liberal e do capitalismo. Formou-se, assim, os conceitos *de cultura terapêutica* e *de complexidade psíquica*, o que parecia superqualificar a obra, dar-lhe um selo de garantia comercial e o consequente sucesso de público.

Essa noção configura-se, entretanto, como um regime discursivo e simbólico que molda a forma como os sujeitos compreendem a si mesmos e aos outros na sociedade liberal. Sob tal perspectiva, também os comportamentos que escapam às normas burguesas tradicionais, passam a ser tratados como desvios individuais. Ao mesmo tempo, sofrimentos produzidos por desigualdades sociais, racismo, homofobia, misoginia, violência estrutural e precariedade econômica são deslocados para o campo da disfunção emocional, como se pudessem ser explicados apenas por diagnóstico ou intervenção terapêutica. Pfister (2016) afirma que muito dessa crítica acadêmica foi feita por mera formalidade, repetição de ideias sem questionamentos ou até mesmo por conveniência de carreira.

Nessa conjuntura, as peças de Williams têm sido lidas como espelhos da *alma* ou como projeções da *condição humana* (Mchughes, 1980; Tischler, 1961), ignorando que a própria ideia de alma foi moldada por interesses ideológicos: a subjetividade

emocional foi elevada à condição de ideal burguês de autenticidade (Pfister; Schnog, 2001, p. 6).

Em consonância com esse argumento, W. David Sievers (1955, p. 16), ao rastrear a presença da psicanálise no teatro estadunidense ao longo da primeira metade do século XX, afirma que o drama psicológico se consolidou como forma predominante após a Primeira Guerra Mundial, tornando-se mesmo um ritual burguês de identificação emocional. A psicanálise, então, passou a fornecer *temas* para os enredos e modelos narrativos a fim de representar *crises humanas*, especialmente as de cunho existencial e sexual:

Na perspectiva de seu tempo, Freud parece uma combinação única de cientista e gênio intuitivo, iconoclasta audacioso e pesquisador paciente, humanista e sumo sacerdote. Seus escritos foram interpretados, mal interpretados, traduzidos, editados, diluídos e adaptados até que hoje seja virtualmente impossível ler uma revista popular, ouvir um sermão ou conversar com um estudante universitário sem entrar em contato com ideias derivadas da psicanálise (Sievers, 1955, p. 18, tradução nossa)⁴.

O vocabulário psicanalítico foi assim normalizado e disseminado no imaginário cultural do século XX nos EUA, depois importado para muitas outras geografias e culturas. O discurso psicológico/psicanalítico extrapolou os limites do consultório clínico para se tornar um código cultural hegemônico, presente especialmente no teatro. Essa observação corrobora o que Pfister e Schnog (2001) argumentam: a subjetividade emocional não é expressão de uma essência, mas um produto histórico moldado por discursos terapêuticos e práticas culturais.

É a partir desse cenário que Sievers (1955, p. 372) reconhece que o teatro estadunidense, entre as décadas de 1920 e 1950 – nesta última, Williams alcança seu ápice no *mainstream* –, estava impregnado por um código verbal que transformava complexos inconscientes em motivações cênicas no início do século XX, tal como as peças *Trifles* [*Futilidades*, 1916] e *The Verge* [*O limiar*, 1921], de Susan Glaspell, ou *King Arthur's Socks* [*As meias do Rei Arthur*, 1915], de Floyd Dell.

⁴ In the perspective of his times Freud seems a unique combination of scientist and intuitive genius, daring iconoclast and patient researcher, humanitarian and high priest. His writings have been interpreted, misinterpreted, translated, edited, watered down, and adapted until today it is virtually impossible to read a popular magazine, hear a sermon, or talk with a college student without coming into contact with ideas derived from psychoanalysis.

No entanto, de acordo com o pesquisador, em sua análise psicologizante, a dramaturgia de Tennessee Williams está entre os exemplos mais representativos da assimilação da “cosmovisão freudiana” (Sievers (1955, p. 372, tradução nossa)⁵, reduzindo a leitura de sua obra a apenas expressões de culpa, desejo e repressão.

Sendo assim, Pfister e Schnong (2001) e Sievers (1955), mesmo com metodologias e em momentos históricos distintos, convergem ao apontar o teatro estadunidense como um espaço de disseminação ideológica da *profundidade emocional*. Pfister e Schnong (1997, p. 3) enfatizam os mecanismos de naturalização dessa subjetividade como efeito das tecnologias culturais do pós-Guerra. Para esses dois pesquisadores, a crítica literária deve abandonar a ideia de que emoções profundas revelam verdades universais. Sievers, por sua vez, oferece um mapeamento histórico da transformação do palco em consultório terapêutico, onde o dramaturgo se torna um analista, e os personagens, pacientes arquetípicos da modernidade aflita.

No pós-Segunda Guerra, o psicologismo ganhou fôlego com a expansão popular do chamado *American Way of Life*, centrado na estabilidade da família nuclear burguesa branca e heteronormativa, no consumismo e na promessa de realização subjetiva, e do *American Dream* – naquilo que diz respeito à promessa meritocrática de sucesso. Assim, o reducionismo psicológico se tornou um poderoso instrumento de *domesticação emocional* para essas ideologias. É uma maneira de canalizar os conflitos sociais e existenciais para a esfera íntima, supostamente apolítica, neutra (Pfister, 1995).

Nesse contexto, o trauma converteu-se em chave explicativa das experiências humanas na cultura midiática, sendo essa mesma a chave da crítica literária e até dos sistemas escolares/acadêmicos. Assim, ao mesmo tempo em que o psicologismo oferecia linguagem para a dor, os vícios e a corrupção, também estabelecia os limites daquilo que era considerado legítimo sentir, expressar e reprimir (Pfister, 2001, p. 17–20).

Nesse período pós-Guerra, portanto, as construções discursivas sobre os sentimentos passaram a estruturar a linguagem da mídia, da educação formal, da pesquisa acadêmica, da publicidade e da cultura popular. A construção de um eu emocionalmente competente tornou-se uma exigência social e o discurso terapêutico

⁵ Freudian world-view.

passou a funcionar como medida de autenticidade. Isso ocorreu porque esse eu saudável e moralmente estabelecido servia de modelo para o sistema capitalista e ao consequente produtivismo.

No campo artístico, essa inflexão teve efeitos categóricos: a literatura, o cinema e o teatro passaram a operar como espaços de figuração da crise desse eu sensível e emocionado. O colapso psíquico passou a ser metáfora para aprofundar dilemas morais ou existenciais apenas. A dramaturgia pós-Segunda Guerra, nesse sentido, estabeleceu-se, enfim, num terreno fértil para a projeção de impasses subjetivos, assumindo a forma de uma catarse individualizada, mais voltada à empatia do que à consciência crítica social.

Pfister (2006, p. 63–65) aponta que esse modelo funciona como dispositivo de compensação simbólica, isto é, ele oferece uma falsa intimidade com o sofrimento da população, sem exigir qualquer reposicionamento ético, histórico ou político. Sendo assim, o teatro/a dramaturgia é analisado/a como um campo no qual o eu é figurado com universalismo. A emoção substitui a estrutura social e sua contradição e a dor interior tornam-se fetiche estético. Isso ocorre quando o sentimento passa a valer por si mesmo, haja vista estar desligado das condições históricas e sociais que o produz.

A consolidação da profundidade desse eu como ideal burguês de legitimação é um dos efeitos mais duradouros da cultura terapêutica/sexual estadunidense. A partir dos anos 1960, a recepção crítica da literatura e das artes já estava totalmente entregue a uma lógica interpretativa baseada na introspecção, na confissão e na empatia. A crítica autorizada privilegiava majoritariamente leituras intimistas, nas quais os personagens são tratados como expressões da alma atormentada do autor e as obras, documentos da psique.

Esse deslocamento reduziu o drama ao que se chamou de escrita de si (Pfister, 2016, p. 12–14), supervalorizando questões da memória e da identidade, porém bloqueando a dimensão emancipatória, política e histórica. Ao privilegiar a experiência subjetiva e identitária, o psicologismo incentivou a formação de coletivos organizados em torno de marcadores específicos, como raça, gênero, sexualidade e origem social, sempre *dissociados* entre si. A questão de classe, em especial, acabou tornando-se apenas um problema existencial. Esse processo ampliou o reconhecimento de

diferenças, é bem verdade, mas operou também como fator de fragmentação política, ao dificultar a convergência entre lutas estruturalmente relacionadas (Fraser, 1997).

A produção dramática de Tennessee Williams, especialmente em peças longas consagradas como *A Streetcar Named Desire*, *Sweet Bird of Youth* e *The Night of the Iguana*⁶, passou a ser frequentemente lida como expressão simbólica de experiências humanas supostamente atemporais e transculturais, embora essa mesma canonização tenha contribuído para fixá-la em um horizonte crítico associado ao realismo psicológico, posteriormente tomado por parte da crítica como sinal de limitação estética diante das exigências formais da contemporaneidade.

Com isso, figuras como Blanche DuBois, Alexandra Del Lago e Hannah Jelkes [respectivamente, personagens dessas peças], mulheres brancas estadunidenses situadas em contextos específicos do segundo pós-Guerra e de suas reverberações sociais, podem ser convertidas em emblemas abstratos de sexualidade, opressão, decadência ou sofrimento feminino. O problema não está na força dessas personagens, nem na densidade formal das peças, mas na operação crítica que as transforma em medida universal da experiência das mulheres de todas as geografias e culturas do mundo, como se as condições de classe, raça, colonialidade, território, religião, guerra, precarização material, violência estatal, transfobia ou devastação ambiental não modificassem radicalmente os modos históricos de sofrer, resistir e existir.

O psicologismo homogeniza e modela, desconsiderando especificidades e contextos sociorregionais, humanos, geopolíticos e históricos. Mesmo assim, Williams ainda é enquadrado como o dramaturgo da *condição humana* (Addler, 1997, p. 185; Jackson, 1997, p. 196; Martin, 1997, p. 13; Miller, 1997, p. 210).

Nessa lógica, a cultura, as crenças, a territorialidade e o ambiente político-social são então obliterados em favor de uma subjetividade homogênea moldada a partir de modelos imperialistas e normativos da classe média estadunidense. No entanto, adverte Raymond Williams (1979): a supressão das mediações históricas específicas e a imposição de modelos totalizantes de interpretação servem apenas à reprodução ideológica do capital.

⁶ *Um bonde chamado Desejo* [1947], *Doce pássaro da juventude* [1958] e *A noite do iguana* [1961].

Nesse sentido, é possível dizer que a leitura biografista e psicologizante exclusiva e excludente da obra de Williams atua como instrumento de conformação à lógica cultural do imperialismo: “[...] é inegável que existe uma conexão entre autor e textos. Essa conexão, no entanto, é muito mais complexa do que geralmente supomos. Reconhecer a sutileza desse vínculo transformará radicalmente nossa concepção de biografia” (Pagan, 1989, p. 248, tradução nossa)⁷.

O *corpus* dramático de Williams foi consolidado pela crítica autorizada, portanto, como sintoma do sujeito autoral, não como forma histórica. Desta feita, os textos teatrais passaram a funcionar como objetos de diagnóstico, especialmente da vida privada do autor, como já observado. Sob tal concepção, sua dramaturgia funciona majoritariamente como *arte da interioridade*, da escrita do sofrimento íntimo, capaz de mobilizar emoções, mas ineficaz para promover ação política.

Historicizar e politizar a dramaturgia: o teatro como narrativa socialmente simbólica

As proposições de Fredric Jameson (1992) oferecem uma mediação teórica para recolocar a dramaturgia williamsiana em seu horizonte histórico, compreendendo suas formas dramáticas como respostas estéticas às contradições sociais que as constituem. Segundo o autor, “nada existe que não seja social e histórico – na verdade, tudo é, ‘em última análise’, político” (Jameson, 1992, p. 18, grifo do autor). Essa máxima impõe ao estudo da dramaturgia, inclusive aquele marcado por figuras de sofrimento íntimo, a tarefa de pensá-la como atos socialmente simbólicos, como construções que condensam conflitos coletivos, disputas de classe, transformações nos modos de subjetivação e dos impasses ideológicos do presente.

O filósofo e teórico marxista estadunidense propõe uma crítica à distinção entre obras políticas e não políticas, mostrando que essa dicotomia reforça uma lógica liberal de privatização da vida. O mesmo pode ser estendido à dramaturgia de Tennessee Williams quando lida à luz assimétrica, exclusiva e excludente do

⁷ [...] there is no denying the fact that there is a connection between author and texts. This connection, however, is far more intricate than we may generally think. An awareness of the subtlety of the connection will radically affect our conception of the notion of biography.

psicologismo. O que se apaga, nessa transição, é precisamente a potência da dramaturgia como instrumento de análise ideológica: “Aqui, a interpretação é estabelecida como um ato essencialmente alegórico, que consiste em se reescrever um determinado texto em termos de um código interpretativo específico” (Jameson, 1992, p. 10).

Os personagens de Williams, em especial aqueles que colapsam emocionalmente⁸, não operam como figuras de uma condição humana universal, mas sim como construções históricas da subjetividade produzida pelo *American Way of Life* e pelo regime afetivo e moralista que estruturou a sociedade estadunidense no pós-Segunda Guerra.

Sendo assim, a politização da dramaturgia de Williams não significa reduzir sua obra à denúncia sociopolítica ou à busca de poder e dominação, mas compreendê-la como modo narrativo complexo, com muitas camadas interpretativas, no qual se encenam os impasses de uma ordem social historicamente determinada. Williams escrevia sobre indivíduos inseridos em uma sociedade. Suas peças figuram, assim, ideologemas (Jameson, 1992, p. 69), isto é, pequenas unidades dramatúrgicas que condensam e figuram contradições sociais. Reintegrar essas figuras à luta de classes, como defende Jameson, seria o caminho para escapar da reificação do eu e da estetização apolítica da dor.

Repensando a obra de Tennessee Williams

The Glass Menagerie [*O zoológico de vidro*, 1945] (Williams, 1999) é, a partir de declaração do próprio autor, no prefácio, uma peça de memória.

Sendo uma “peça de memória”, *O zoológico de vidro* pode ser encenada com uma liberdade incomum em relação à convenção. Por se tratar de um material bastante delicado ou tênue, os toques da

⁸ Há uma gama imensa de personagens considerados loucos na obra de Williams, associados, principalmente, à internação de sua irmã Rose Williams em um sanatório em 1937, onde permaneceu até sua morte em 1996, e o fato de ter sido submetida a uma das primeiras lobotomias nos EUA, em 1943. Há, além disso, associação à sua mãe autoritária, também com perda da sanidade na velhice, e o próprio dramaturgo em seus últimos anos, quando tinha comportamento maníaco depressivo, somando-se ao abuso de álcool e drogas, além de ter se assumido gay publicamente, um feito então considerado como um desvio mental à época (Lahr, 2015).

ambientação e as sutilezas de encenação desempenham um papel particularmente importante. O expressionismo e todas as demais técnicas não convencionais no drama têm apenas um objetivo válido: uma aproximação mais íntima da verdade (Williams, 1999, p. 12, grifo do autor, tradução nossa)⁹.

No entanto, a noção de peça de memória não deve ser confundida com um convite à *interiorização psicológica* da experiência dramática. Na peça, o recurso à atmosfera ou ambientação, ao expressionismo e às poéticas não convencionais não visa aprofundar estados mentais privados tão simplesmente, mas sim figurar, em chave estética, os impasses materiais da vida sob o capitalismo tardio naquele momento da Grande Depressão: a precarização do trabalho, o esgotamento do ideal de mobilidade social e a dissolução das garantias familiares tradicionais. Assim, a *verdade* buscada pela peça não reside na psicologia dos personagens, mas na mediação formal entre experiência subjetiva e determinações históricas objetivas.

No caso de Blanche DuBois, seu mais famoso personagem, de *A Streetcar Named Desire* (Williams, 2004a), a recepção tradicional priorizou sua leitura como um estudo de desintegração mental feminina, porque ela sofre um colapso nervoso, motivado por experiências traumáticas, repressão sexual, estupro e perda de *status*. “As ilusões de Blanche estão enraizadas no trauma e na nostalgia; ela se agarra a fantasias para mascarar sua dolorosa realidade, moldada pela culpa e pela repressão [sexual]” (Stobaugh, 2010, p. 6, tradução nossa)¹⁰.

Como se percebe, a ênfase no trauma psicológico dificulta a percepção do contexto histórico de decadência do Sul dos Estados Unidos, e a crítica social implícita à masculinidade violenta representada por Stanley, seu antagonista. Esse enfoque também reduz a legibilidade dos resquícios expressionistas da peça e tende a restringir sua interpretação à decadência das tradições aristocráticas sulistas. Porém, a obra é uma expressão da modernidade urbana, marcada pela ascensão do proletariado e pela heterogeneidade étnica e cultural resultante da industrialização e da presença de

⁹ Being a “memory play,” *The Glass Menagerie* can be presented with unusual freedom of convention. Because of its considerably delicate or tenuous material, atmospheric touches and subtleties of direction play a particularly important part. Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth.

¹⁰ Blanche’s delusions are rooted in trauma and nostalgia; she clings to illusions to mask her painful reality, shaped by guilt and repression.

imigrantes nos grandes centros, no caso Nova Orleans. Até o engajado crítico teatral John Gassner cita essa peça como envolta em um problema “mais clínico do que trágico” (Gassner, 1991, p. 458).

De forma semelhante, Maggie, em *Cat on a Hot Tin Roof* [*Gata em telhado de zinco quente*, 1955] (Williams, 2004b), costuma ser lida como figura histérica, movida pela frustração sexual e pelo desejo de controle afetivo. Críticas psicologizantes/freudianas interpretam suas falas como tentativas de preencher o vazio existencial deixado por um marido homossexual e emocionalmente indisponível. “A carência de Maggie reflete suas inseguranças profundas em relação à desejabilidade e ao próprio valor” (Fleming, 2002, p. 22, tradução nossa)¹¹. Essa interpretação reitera padrões psicanalíticos e ignora o ambiente social competitivo e patriarcal no qual o personagem luta por sobrevivência, em meio à mendacidade das tradições sulistas, mergulhadas na estrutura latifundiária e na herança da escravidão que define o *status* da família a que pertence.

Já Shannon, em *The Night of the Iguana* (Williams, 2009), é frequentemente lido como arquétipo da crise espiritual masculina. “A queda de Shannon na loucura é emblemática da perda da fé e da [sua] identidade” (Davis, 2005, p. 31, tradução nossa)¹². Embora esse colapso seja real, ele é também produto de pressões ideológicas mais amplas da década de 1960: o puritanismo teocrático, as contradições da estrutura social estadunidense, a vigilância sobre sua masculinidade e a mercantilização das emoções. Tudo isso durante o pós-macartismo, em que os papéis sexuais começavam a se relativizar perante o surgimento contracultural do amor livre e da iminência do chamado teatro gay. A leitura centrada na instabilidade subjetiva, portanto, tende a apagar esses determinantes sociais.

No caso de Sebastian, personagem ausente, porém central, em *Suddenly Last Summer* [*De repente, no último verão*, 1958] (2012b), a crítica converte sua homossexualidade e seu assassinato ritualizado em signos moralistas de patologia ou perversão. Nessa leitura reducionista, ele é um símbolo da “alteridade monstruosa” (Parks, 2012, p. 18, tradução nossa)¹³ e, sobretudo, um sujeito com o “desejo desviado”

¹¹ Maggie’s neediness reflects her deep-seated insecurities about desirability and self-worth.

¹² Shannon’s descent into madness is emblematic of the loss of faith and identity.

¹³ Monstrous otherness.

(Parks, 2012, p. 19, tradução nossa)¹⁴. Em outros termos: “Sebastian é construído como uma figura da sexualidade proibida, cuja morte é necessária para restaurar o equilíbrio moral” (Parks, 2012, p. 44, tradução nossa)¹⁵. Esse enquadramento crítico, marcado por pressupostos heteronormativos, transforma a violência da repressão social em uma narrativa de expiação interna, reforçando a estrutura moralista do Sul dos EUA.

Uma leitura dialética, no entanto, rejeita a patologização individual de Sebastian e desloca a análise para as contradições estruturais sulistas, em que o conservadorismo de classe, racial e sexual serve à manutenção da ordem dominante. A violência contra o personagem é uma operação simbólica de uma sociedade que reprime o dissenso para preservar seus privilégios. Assim, a violência e o canibalismo contra Sebastian revelam a lógica excludente do sistema que o destrói.

Nessa chave tradicionalista de leitura, Isabel, de *Period of Adjustment: High Point Over a Cavern, A Serious Comedy* [*Período de ajustamento: High Point foi construída sobre uma caverna, uma comédia séria*, 1960] (Williams, 2000), é apenas a típica esposa emocionalmente instável, cuja identidade se articula em torno da carência afetiva e da insegurança conjugal. Ela é “uma pessoa extremamente dependente, que precisa de constante reafirmação de que é desejada” (Calandra, 1970, p. 109, tradução nossa)¹⁶. George, por sua vez, é caracterizado como um ex-soldado cuja instabilidade psicológica resulta da sua experiência traumática na Guerra da Coreia, no contexto macro da Guerra Fria, e da crise de identidade masculina no pós-Segunda Guerra. “George é o mais claramente neurótico dos dois” (Calandra, 1970, p. 109, tradução nossa)¹⁷ e, assim, comporta-se como alguém que “precisa escapar da responsabilidade do casamento e buscar refúgio no seu passado como herói de guerra” (Calandra, 1970, p. 110, tradução nossa)¹⁸.

Ao interpretar o conflito conjugal com raízes emocionais individuais, a peça se torna exclusivamente um estudo de caso da psicologia do casamento heterossexual estadunidense do final dos anos 1950, sem contextualização. *Period of Adjustment*

¹⁴ Deviant desire.

¹⁵ Sebastian is constructed as a figure of forbidden sexuality, whose death is necessary to restore moral balance.

¹⁶ An extremely dependent person who needs constant reassurance that she is wanted.

¹⁷ George is the more obviously neurotic of the two.

¹⁸ Needs to escape from the responsibility of marriage and seeks refuge in his past as a war hero.

pode, entretanto, ser lida como uma crítica social à normatividade familiar, ao patriarcalismo, ao *American Way of Life*, à modulação da masculinidade para se adequar ao *American Dream* e às consequências funestas da Guerra da Coreia, onde os EUA impõem seu imperialismo. Williams estaria, neste caso, fazendo uma espécie de caricatura desse casamento normativo na sociedade capitalista.

Enfim, Chance Wayne, em *Sweet Bird of Youth* (Williams, 2008), é lido como narcisista decadente, fixado na juventude e obcecado pela fama. “Chance personifica o custo psicológico do fracasso e da autoilusão. [...] sua busca desesperada pela juventude espelha uma negação patológica do tempo e da perda” (Roberts, 2011, p. 18, tradução nossa)¹⁹. No entanto, essa leitura ignora a crítica que Williams constrói ao culto da celebridade na sociedade do espetáculo, à desigualdade de classe [entre Chance e a Princesa Kosmonopolis] e à exploração sexual como moeda de ascensão social em um momento de forte conservadorismo e retrocessos sociais, como foram os anos 1950 com o macartismo. Com isso, ignora-se estrategicamente os contextos políticos, o fascismo, a corrupção, o autoritarismo e o racismo sulista estampados no personagem antagonista Boss Finley.

Os personagens como produtos dramatúrgicos da ordem social

Os famosos personagens de obras canônicas de Williams, como Tom Wingfield [*The Glass Menagerie*], Serafina [*The Rose Tattoo*], Alma [*Summer and Smoke*] e Val Xavier [*Orpheus Descending*]²⁰, são costumeiramente lidos sob a estrutura social heteronormativa, branca e teocrata, aos saberes médicos e psiquiátricos e ao machismo.

Em uma primeira camada psicologizante, Tom Wingfield vive o impasse entre o papel social de provedor masculino e sua subjetividade artística dissidente. É um produto direto das impossibilidades da economia familiar e da heteronormatividade repressiva. Serafina é construída como um corpo saturado de religiosidade, viúva

¹⁹ Chance personifies the psychological toll of failure and self-delusion. [...] His desperate pursuit of youth mirrors a pathological denial of time and loss.

²⁰ Respectivamente de: *O zoológico de vidro*, *A rosa tatuada* [1950], *O verão e a fumaça* [conhecida no Brasil por *Anjo de pedra*, 1948] e *A descida de Orfeu* [1957].

enlutada, cujo desejo insiste em se manifestar como desvio, e é apenas pela teatralidade do rito amoroso que ela poderá reconstituir-se fora das ruínas do matrimônio católico. Já Alma, aprisionada em uma sensibilidade exacerbada e num ideal espiritualizante do amor, é desestabilizada pelo erotismo vital de Johnny Buchanan, representando o impasse entre repressão e pulsão em uma sociedade que patologiza o desejo feminino. Val Xavier encarna a figura do *outsider*, do corpo masculino idealizado e intuitivo, cuja masculinidade marginal contrasta com a virilidade coercitiva dos demais homens da comunidade, tornando-se um objeto sexual e, por isso mesmo, será silenciado.

Porém, esses personagens, vistos à luz de toda a fortuna crítica de Joel Pfister, revelam-se como sínteses dos conflitos entre vida privada e disciplina social. São sujeitos submetidos aos efeitos visíveis de discursos que fabricam a crise como forma de sujeição.

O que está em cena na dramaturgia de Williams são personagens que figuram, a partir dos dramas privados, as contradições estruturais de sua época. “Williams oferece ao espectador a possibilidade de observar a marginalização que sofriam aqueles sujeitos que não se encaixavam dentro da estrutura social imposta pelo patriarcado no pós-Guerra” (Vicioso, 2021, p. 10, tradução nossa)²¹.

Essas peças figuram, portanto, processos pelos quais a sociedade forma e regula seus sujeitos. Nelas, a cena expõe uma rede de interdições, expectativas e formas de controle que converte o sofrimento em condição socialmente produzida de existência, vinculando o tormento dos personagens às estruturas históricas do capitalismo estadunidense, ao *American Way of Life* e às promessas contraditórias do *American Dream*.

Williams usa a dismantelação mental, moral e afetiva como uma marca expressionista, porque, por meio dele, faz críticas a um regime que exige obediência, contenção e conformidade. A forma das peças, nesse contexto, torna-se a figuração da subjetividade que é socialmente permitida.

Por isso, compreender a conjuntura histórica da dramaturgia de Williams significa reconhecer como o autor desmonta e expõe as engrenagens ideológicas que sustentam a vida privada. Aqui a *profundidade* constitui um jogo dramático que

²¹ Williams ofrece al espectador la oportunidad de observar la marginación que sufrían aquellos sujetos que no encajaban dentro de la estructura social que el patriarcado había impuesto durante la posguerra.

devolve à plateia a imagem de uma ideologia em crise, fazendo do sofrimento íntimo a forma sensível de contradições históricas e sociais.

Essa felicidade fora do sonho americano é uma desestabilização simbólica das normas. A dramaturgia, aqui, opera como espaço de potencial subversão, revelando que o que se chama de *profundidade* é a figuração de uma exterioridade normativa internalizada, muitas vezes em desordem em relação à tradição e às estruturas sociais.

Historicizando o íntimo e a crise do *American Dream*

A dramaturgia de Tennessee Williams emerge como um dispositivo bastante oportuno para historicizar a falência do chamado *American Dream*, essa utopia nacional que, após a Segunda Guerra Mundial, foi propagada como sinônimo de sucesso individual, estabilidade emocional e realização afetiva meritocrática para os moldes produtivistas dos brancos heterossexuais.

O *American Dream* se sustenta sobre a promessa de mobilidade social e felicidade pessoal, todavia está sempre vinculado à exclusão sistemática daqueles que não performam os códigos da masculinidade dominante e de classe, da sexualidade normativa, da população branca e da estabilidade emocional. Sendo assim, na obra williamsiana, há uma “exposição alegórica das contradições desse sonho” (Horwitz, 2018, tradução nossa)²². Além disso, não oferece esperanças de redenção, pois suas peças encerram-se em impasses, como em *Cat on a Hot Tin Roof* (Williams, 2004b), onde o embate entre Brick e Big Daddy [em algumas traduções brasileiras, Paizão], pai e filho, revela o desmoronamento da autoridade patriarcal e da virilidade como sustentáculo do eu estadunidense masculino, revelando as raízes do passado escravocrata da família.

Paramita Bhaduli (2018) também reforça que, em peças como *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire*, o colapso da crença no sonho americano se manifesta no deslocamento da esperança do futuro para um culto ao passado perdido. Amanda Wingfield [a protagonista de *The Glass Menagerie*] e Blanche DuBois figuram o fracasso da promessa de pertencimento social e felicidade familiar em seu país. Suas

²² Allegorical exposure of the contradictions of this dream.

trajetórias mostram que o que se chama de sonho americano é, para muitas mulheres marginalizadas pela tradição, um pesadelo de exclusão emocional, econômica e social.

Nesse sentido, Williams subverte as narrativas de superação. Suas peças figuram, portanto, a estagnação, a dor sem cura, a inadequação como destino. O fracasso, em *Summer and Smoke* (Williams, 1990) ou em *Sweet Bird of Youth* (Williams, 2008), não é o psicológico: é a fratura de um país que promete plenitude apenas a quem internaliza sua norma. E essas mulheres, definitivamente, não atendem a essas regras.

Em lugar do otimismo integrador tradicional, Williams oferece figuras descentradas, subjetividades em ruína e experiências emocionais que não podem ser, mas acabam sendo, na leitura hegemônica, capturadas por clichês de autoajuda ou discursos de superação [como Alma, em *Summer and Smoke*, e o final alterado de *Cat in a Hot Tin Roof* para agradar a censura da Broadway].

Durante os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, o sonho americano guiou os estadunidenses pelo caminho da família nuclear, o matrimônio e a heterossexualidade, dizendo-lhes que assim teriam uma existência plena e feliz. Dessa forma, impôs-se um único caminho para a felicidade, o que levou a que o sonho americano se convertesse em pesadelo para muitos durante os anos quarenta e cinquenta (Vicioso, 2021, p. 9, tradução nossa)²³.

A crítica ao *American Dream* na obra de Tennessee Williams pode ser ampliada à luz da leitura historicizante proposta pela pesquisadora espanhola Pilar Illanes Vicioso (2021), que entende a dramaturgia do autor como uma reação simbólica à imposição normativa da *felicidade* e da *realização pessoal* no segundo pós-Guerra, atendendo às ideologias dominantes de então. Para ela, Williams também figura personagens que falham em atingir o ideal nacional, o que evidencia a falsidade estrutural do Estado.

²³ Durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el sueño americano guió a los estadounidenses por el camino de la familia nuclear, el matrimonio, y la heterosexualidad, diciéndoles que así tendrían una existencia plena y feliz. De esta forma se impuso una única vía hacia la felicidad, lo cual llevó a que el sueño americano se convirtiese en una pesadilla para muchos durante la segunda mitad de la década de los cuarenta y la década de los cincuenta.

Para uma *outra* leitura crítica

Superar a leitura psicologizante da dramaturgia de Tennessee Williams, ou simplesmente tê-la como um complemento ou pano de fundo, exige um rompimento com outro impasse interpretativo amplamente disseminado na fortuna crítica: o binarismo entre uma suposta fase realista inicial [peças escritas entre 1930 e 1945] e uma fase experimental final [peças escritas entre 1962 até sua morte em 1983]. A primeira é bem aceita e reproduzida indistintamente, mesmo que ainda de forma discreta nos EUA; a segunda, negligenciada. E ambas são absolutamente desconhecidas no Brasil, mesmo representando mais de 60% da sua obra publicada nos EUA.

Tal divisão neutraliza seu potencial de crítica cultural, porque isola o conteúdo da forma que o estrutura. O realismo “não é um reflexo objetivo da realidade, mas uma forma historicamente constituída, vinculada a modos específicos de observação, linguagem e representação, que atuam como campo de disputa ideológica” (Williams, 2016, p. 58).

Cada peça de Williams, mesmo aquelas construídas sob a aparência de unidade dramática, carrega, em sua tessitura, uma contradição estrutural não resolvida que se revela pela fragmentação dos afetos, pela instabilidade das identidades e pela desagregação dos vínculos sociais, o que figura claramente as contradições da sociedade capitalista estadunidense. No limite, a política da forma não está nos temas, mas na maneira como as peças criam, desestabilizam ou sabotam expectativas dramáticas tradicionais, evidenciando a instabilidade da cultura que as produziu. Desse modo, “A arte que se limita à expressão do sofrimento, sem tematizar suas causas históricas e sociais, converte-se em cúmplice da barbárie” (Adorno, 2003, p. 260).

Na organização da análise social da dramaturgia de Williams, a dor pode ser compreendida como operador crítico da cena, pois torna visíveis os dispositivos psicossociais que produzem sofrimento, regulam condutas e inscrevem os sujeitos nas contradições de seu horizonte histórico. A força da crítica social nela presente está precisamente no descompasso entre norma e vivência, entre representação e exclusão. Em outros termos: “A forma estética jamais pode ser separada da história. Ela é sua

cifra, sua expressão estruturada, sua inscrição oblíqua” (Jameson, 1981, p. 98, tradução nossa)²⁴.

Por sua vez, o vínculo entre o realismo e a psicologia, mais precisamente com a tradição do chamado realismo psicológico²⁵, decorre da ascensão, no século XIX, de modelos dramáticos que buscavam representar a interioridade dos sujeitos como expressão autêntica de uma verdade universal.

A subjetividade, nesse modelo, aparece como núcleo explicativo da ação dramática, ocultando os condicionantes históricos, econômicos e ideológicos que produzem tais sujeitos. Ao longo do século XX, essa vertente foi absorvida como padrão de excelência na cena estadunidense, moldando não apenas a recepção crítica, como também os próprios parâmetros de valor atribuídos à dramaturgia.

Essa associação entre realismo e psicologismo tornou-se também um instrumento eficaz de despolitização da forma dramática. No caso da obra de Tennessee Williams, a leitura hegemônica cristalizou-se ao redor da redução interpretativa dos enigmas subjetivos dos personagens. O que permanece eclipsado por essa lógica é o modo como a arquitetura formal das peças, seus silêncios, suas quebras de tempo, seus gestos inacabados e suas figuras dissonantes ou grotescas, operam como expedientes reveladores das contradições sociais, dos impasses ideológicos e da violência simbólica que permeia o cotidiano estadunidense do pós-Guerra.

²⁴ The aesthetic is never autonomous from history: it is its ciphered figure, its structured expression, its oblique inscription.

²⁵ O realismo psicológico é um gênero literário que se aprofunda na vida interior dos personagens. O efeito de realismo é conferido ao texto por meio do foco nos pensamentos e nas motivações dos personagens, mais do que em suas ocupações ou apenas nos ambientes externos em que estão inseridos. O principal objetivo e a característica central desse gênero consistem em fazer com que os personagens de uma obra sejam verossímeis, como seres humanos vivos e concretos, com os quais os leitores possam se relacionar de maneira imediata e quase involuntária. Os seres humanos são criaturas complexas, e essa complexidade decorre do funcionamento de suas mentes, juntamente com seu passado psicológico. Os textos psicologicamente realistas partem da ideia de que somente por meio de uma compreensão e de uma representação detidas da mente e da personalidade humanas o autor pode tornar o mundo figurado na obra realista, significativo e enriquecedor (Sen, 2020, p. 13, tradução nossa).

No original: Psychological Realism is the literary genre that delves on the internal life of the characters. Realism is lent to the text through a focus on the thoughts and motivations of the characters rather than on their occupations and external settings alone. The principal aim and characteristic of this genre are that the characters who inhabit a novel should be believable and living, breathing human beings who the readers can readily and inadvertently relate to. Human beings are complex creatures and it is the functioning of their minds (together with their psychological past) that makes them so. Psychologically realistic texts function with the assertion that it is through an in-depth understanding and portrayal of the human mind and personality that the author can hope to make the world depicted in the novel realistic, meaningful and enriching.

*Camino Real*²⁶ representa um ponto intermediário no desenvolvimento artístico de Williams. Ao que tudo indica, ele sentiu necessidade de romper com o molde de seus primeiros estudos naturalistas e psicanalíticos sobre solteironas reprimidas, incapazes de lidar com a realidade em um mundo marcado pela sexualidade. Ele já demonstrara, em *Um bonde chamado Desejo* e *A rosa tatuada*, sua capacidade de criar retratos vigorosos, terrenos e desinibidos, e, em *O zoológico de vidro*, seu talento para tratar com sensibilidade e lirismo as frustrações humanas. Se perceber que o surrealismo, como em *Camino Real*, pode se revelar um beco sem saída e optar por retornar ao realismo psicológico, há poucas dúvidas de que Williams manterá sua posição ao lado de Arthur Miller como um dos dois dramaturgos estadunidenses mais importantes de meados do século XX (Sievers, 1955, p. 388, tradução nossa)²⁷.

O comentário crítico sobre *Camino Real* pressupõe, antes de tudo, uma história da forma teatral nos Estados Unidos do segundo pós-Guerra: a ascensão de um padrão hegemônico de *boa dramaturgia* associado ao naturalismo e ao realismo psicológico, reforçado pela institucionalização da Broadway, pela crítica jornalística como instância de consagração e pela cultura da terapia.

O surrealismo de *Camino Real* aparece como tentativa de escapar da captura psicologizante que domestica a violência social, porque reorganiza tempo, espaço e causalidade de modo a expor o caráter produzido — e não natural — das fraturas afetivas e identitárias que eram tradicionalmente lidas em suas peças. O temor de Sievers de que esse caminho fosse um *beco sem saída* revela, por sua vez, a pressão de mercado, ideológica e de prestígio que regulava o repertório de meados do século XX: retornar ao realismo psicológico significava voltar ao idioma legitimado pelo circuito comercial e pela crítica, mantendo a obra legível como drama de *indivíduos*

²⁶ A recepção inicialmente fria de *Camino Real* é um episódio revelador do horizonte de expectativas que moldava a cena estadunidense dos anos 1950. Estreada na Broadway em 1953, a peça encontrou um público e uma crítica habituados a identificar Williams com o drama psicológico de feição mais reconhecível, centrado em conflitos familiares e da vida privada. *Camino Real*, ao romper com a linearidade narrativa, a verossimilhança e a unidade espacial realista, frustrou esse pacto de legibilidade. Era muito abertamente política e, assim, muitos críticos à época classificaram a obra como obscura, hermética ou excessivamente simbólica, justamente porque buscavam nela a mesma chave interpretativa aplicada a *The Glass Menagerie* ou *A Streetcar Named Desire*.

²⁷ *Camino Real* represents a mid-point in the artistic development of Williams. He apparently felt it necessary to break out of the mold of his early naturalistic and psychoanalytic studies of suppressed spinsters unable to face reality in a sexual world. He has demonstrated in *Streetcar* and *The Rose Tattoo* his ability to create vigorous, earthy, uninhibited portraits, and in *The Glass Menagerie* his gift for dealing sensitively and poetically with human frustration. If he perceives that surrealism, like the *Camino Real*, may prove to be a dead-end and returns to psychological realism, there is little doubt that Williams will maintain his position beside Arthur Miller—the two most important American playwrights of mid-century.

desajustados. Não se queria um diagnóstico cultural de um país que prometia plenitude apenas a quem se adequasse ao seu modelo produtivista, branco e heteronormativo.

Últimas considerações

O percurso crítico desenvolvido neste recorte permite identificar um impasse central na recepção contemporânea da obra de Tennessee Williams: a permanência reiterada de um horizonte interpretativo que, ao organizar a leitura em torno da interioridade emocional, restringe o alcance histórico, político e social de seus textos. Identifica-se, com isso, um mecanismo ainda funcional na cultura atual, capaz de acomodar conflitos estruturais em narrativas individualizadas e, assim, reduzir o potencial crítico da sua dramaturgia.

A relevância do questionamento aqui empreendido reside justamente na explicitação desse mecanismo. Ao evidenciar os limites de uma leitura padrão, a abordagem adotada cria condições para que a obra de Williams possa operar como campo de problematização e não apenas como repertório legitimado pela tradição. Nesse deslocamento, é possível compreender por que seus textos continuam amplamente encenados e estudados, mas frequentemente desativados em sua capacidade de interpelar as estruturas sociais que moldam as experiências ali figuradas.

O presente histórico é marcado pela intensificação de processos de individualização identitária do sofrimento, pela precarização das formas de vida e pela naturalização de regimes normativos atomizadores e excludentes, nos quais políticas de reconhecimento, embora fundamentais para a visibilidade de diferenças historicamente silenciadas, mostram-se insuficientes quando dissociadas da crítica e associadas tão somente às determinações estruturais que produzem tais formas de sofrimento.

Assim, a revisão desse enquadramento adquire densidade política contundente: a obra de Tennessee Williams passa a ser legível como um conjunto de formas culturais que tornam visíveis tensões relacionadas à produção social da subjetividade, aos critérios de pertencimento ao *American Way of Life*, ao *American Dream* e às estratégias de gestão afetiva da vida cotidiana. Esse reposicionamento

permite que os personagens deixem de funcionar apenas como objetos de identificação empática e passem a atuar como indicadores críticos de processos históricos em curso.

A proposição aqui cotejada aponta, portanto, para a necessidade de um deslocamento no eixo de leitura da obra de Williams. Tal releitura não se orienta pela substituição de um modelo interpretativo por outro, mas pela ampliação do campo de inteligibilidade no qual seus textos podem ser [re]pensados.

Esse deslocamento implica abandonar a leitura exclusiva da dramaturgia de Williams como variação do realismo psicológico, passando-se a compreendê-la como forma crítica historicamente situada, na qual personagens, ações e conflitos operam como condensações simbólicas de contradições sociais.

Esse deslocamento, uma vez ainda, implica em descentralizar o enquadramento da dramaturgia de Williams como variação do realismo psicológico e assumir, também, uma leitura histórico-crítica da forma dramática, de sua poética, de suas metáforas e elipses.

Nessa perspectiva, como foi possível salientar ao longo do trabalho, os personagens deixam de ser concebidos como portadores de uma subjetividade autocentrada e passam a ser compreendidos como posições sociais produzidas por relações históricas de classe, gênero, raça. As ações dramáticas não se organizam como trajetórias de autoconhecimento ou de superação individual, mas como impasses estruturais que delimitam as possibilidades de agência dos sujeitos. O corpo em colapso, o desejo interditado, o espaço doméstico asfixiante e a violência latente passam a ser metáforas que devem operar como dispositivos críticos que condensam contradições sociais e tornam visíveis as contradições do *American Way of Life* e do *American Dream*. Essa abordagem permite ler a dramaturgia de Williams não como expressão de conflitos internos universalizados, mas sim como forma estética de exposição das tensões históricas que estruturam a sociedade estadunidense no pós-Segunda Guerra e construir pontes para a contemporaneidade.

No contexto estadunidense, essa perspectiva permite retomar o que a tradição psicologizante muitas vezes estabilizou. Uma montagem, uma aula ou uma crítica orientada por esse deslocamento deixaria de perguntar apenas o que os personagens *sentem* ou *reprimem*, para investigar que mundo social os torna possíveis, que normas os comprimem, que promessas de felicidade os organizam e que formas de violência

são mascaradas quando tudo se reduz à linguagem da fragilidade emocional. Desse modo, a análise não acrescenta um tema externo às peças; ela modifica o modo de ver a própria cena, fazendo aparecer, nos gestos, nos silêncios, nos espaços domésticos, nos impasses afetivos e nas derrotas individuais, a presença de uma ordem sócio-política que transforma contradições históricas em sofrimento privado.

Ao mesmo tempo, reconhecer os limites desse enquadramento não significa desconsiderar a importância histórica que a psicanálise e o drama psicológico tiveram na constituição da dramaturgia estadunidense do século XX. Sievers (1955) já observava que a presença das teorias de Freud no teatro estadunidense não poderia ser medida apenas pela fidelidade doutrinária dos dramaturgos à teoria psicanalítica, pois essas ideias haviam se tornado parte do próprio ambiente cultural em que autores, críticos, espectadores e instituições passaram a compreender a ação dramática.

Por isso, a leitura psicológica não é um desvio interpretativo. Ao contrário, é preciso reconhecer que ela participou da renovação do drama moderno ao oferecer uma linguagem para conflitos que a cena oitocentista, presa a tipos morais, causalidades exteriores e soluções melodramáticas, não conseguia mais organizar com a mesma eficácia histórica.

Também é preciso lembrar que o fato de um dramaturgo negar qualquer influência de Freud sobre seu pensamento não indica necessariamente que não tenha havido influência. Se Freud nos ensinou alguma coisa, foi o papel do inconsciente no comportamento humano. As ideias da psicanálise podem ter chegado a determinado escritor por uma multiplicidade de fontes enquanto estavam “no ar” de seu tempo: conversas de sociais informais, revistas populares, até mesmo a obra de outros dramaturgos; é impossível localizar com precisão a gênese de uma ideia — sem falar na questão da “resistência”, que vários dramaturgos importantes talvez estivessem refletindo ao se mostrarem pouco dispostos a discutir a influência de Freud sobre sua obra (Sievers, 1955, p. 16-17, grifos do autor, tradução nossa).²⁸

²⁸ It must be remembered, too, that the fact that a playwright denies any influence of Freud upon his thinking does not necessarily indicate that there has been no influence. If Freud has taught us anything, it is the role of the unconscious in human behavior. The ideas of psychoanalysis may have reached a particular writer from a multitude of sources while it was “in the air” of the times, from cocktail conversations, popular magazines, even from the work of other playwrights; it is impossible to pinpoint the genesis of an idea (to say nothing of the matter of “resistance,” which several important playwrights may have been reflecting by their unwillingness to discuss the influence of Freud upon their work). We can only conclude, as Miss Lillian Heilman has so ably expressed it in her note to the author: “You absorb what is of your time to absorb.”

Sievers oferece uma chave útil de leitura sobre a dramaturgia justamente porque registra, ainda nos anos 1950, a dupla operação crítica que marcaria a recepção de Williams: de um lado, a psicanálise ajudava a nomear zonas de desejo, solidão, retraimento e disfarce que a moralidade teatral anterior tendia a reduzir a vício, queda ou desvio; de outro, esse mesmo vocabulário começava a organizar a inteligibilidade pública da obra, fixando-a no campo da interioridade emocional. O pesquisador reconhece que a força do trabalho de Williams não estava apenas na exposição do sexo, e sim na elaboração cênica de formas de sofrimento que a cultura dominante preferia manter sob o signo do pudor, da vergonha ou da desonestidade emocional (Sievers, 1955, p. 370-371).

Sendo assim, a leitura psicológica teve importância histórica porque tornou visíveis experiências que o teatro comercial estadunidense dificilmente acolheria por meio de uma gramática puramente moral ou sentimental. Sua limitação, entretanto, surge quando essa linguagem, antes produtiva, passa a operar como filtro dominante, reduzindo a obra à intensidade emocional dos personagens e obscurecendo as relações sociais que a organizam.

A análise desenvolvida neste trabalho permite reconhecer que a crítica ao predomínio das leituras psicologizantes não elimina a dimensão psicológica da obra de Tennessee Williams, mas busca impedir que ela seja tomada como explicação suficiente de sua dramaturgia. Ignorar essa dimensão significaria empobrecer a complexidade formal do autor. O ponto decisivo está em distinguir a atenção crítica à subjetividade de uma leitura que transforma a vida interior em explicação suficiente da ação dramática.

Por essa razão, a proposição deste artigo não reivindica uma posição de superioridade diante de outras abordagens, nem pretende substituir um modelo interpretativo fechado por outro. Ela busca ampliar o campo de inteligibilidade da dramaturgia williamsiana ao recolocar a interioridade em relação com as formas sociais que a produzem e a limitam. Nesse horizonte, leituras psicológicas e sociais podem coexistir de maneira fecunda, desde que a subjetividade não seja tomada como essência abstrata e a história não seja reduzida a cenário. É nessa articulação entre vida interior e mundo social que a dramaturgia williamsiana preserva sua força estética, histórica e política.

Referências

ADDLER, Thomas P. Monologues and Mirrors in Sweet Bird of Youth. In: MARTIN, Robert A. (ed.). **Critical Essays on Tennessee Williams**. New York: G. K. Hall & Co., 1997, p. 143-151.

ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento e escritos filosóficos**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: UNESP, 2003.

BAK, John; PÉREZ, Margarita Navarro. “their vastness drowns me”: Tennessee Williams and the Stendhal Syndrome, 1928. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 7, n. 2, p. 140-171, 2023. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2505/1548>. Acesso em: 8 jul. 2025.

BHADULI, Paramita. American Dream and Disillusionment in the Plays of Tennessee Williams. **Journal of Emerging Technologies and Innovative Research**, v. 6, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.jetir.org/papers/JETIRD006011.pdf>. Acesso em: 30 maio 2025.

CALANDRA, Denis. Tennessee Williams. **Twayne’s United States Authors Series**, v. 574. Boston: Twayne Publishers, 1989.

DAVIS, Kevin D. **The Role of Tennessee Williams in the Re-Definition of the American Theater**. 2005. 198 f. Thesis (Ph.D. in English) – Indiana University of Pennsylvania, Indiana, 2005. Disponível em: ProQuest Dissertations & Theses. Acesso em: 30 maio 2025.

FLEMING, Paul. **The Art of Dramatic Writing: From Aristotle to Tennessee Williams**. London: Routledge, 2002.

FRASER, Nancy. **Justice Interruptus: Critical Reflections on the “Postsocialist” Condition**. New York: Routledge, 1996.

GANDOUZ, Olfa. ‘Then You’ll Be Free to Go Wherever You Please, on Land, on Sea, Whichever Way the Wind Blows You!’: Female Oscillation Between Disability and Freedom in Tennessee Williams’ The Glass Menagerie. **Romanian Journal of English Studies**, v. 22, p. 47–63, 2025. DOI: <https://doi.org/10.2478/rjes-2025-0006>. Acesso em: 27 jan. 2026.

GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HORWITZ, Barry David. The American Dream Conspiracy: Cultural Critique in Plays by T. Williams, A. Miller and E. Albee. **The Dreaming Machine: A Journal of Literature, Art & Culture**, Issue #7, 2018. Disponível em: <https://www.thedreamingmachine.com/the-american-dream-conspiracy-cultural-critique-in-plays-by-t-williams-a-miller-and-e-albee-barry-david-horwitz/>. Acesso em: 30 maio 2025.

JACKSON, Esther M. Tennessee Williams: The Idea of a “Plastic Form”. In: MARTIN, Robert A. (ed.). **Critical Esseys on Tennessee Williams**. New York: G. K. Hall & Co., 1997, p. 191-208.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: A narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

LAHR, John. **Tennessee Williams**: Mad Pilgrimage of the Flesh. New York: W. W. Norton & Company, 2015.

LEVIN, Lindy. Shadow Into Light: A Jungian Analysis of The Night of the Iguana. **Tennessee Williams Annual Review**. Issue 2, 1999. Disponível em: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/works/0208levin.pdf>. Acesso em: 27 jan. de 2026.

MARTIN, Robert A. Introduction. In: MARTIN, Robert A. (ed.). **Critical Esseys on Tennessee Williams**. New York: G. K. Hall & Co., 1997, p. 1-16.

MCHUGHES, William Francis. **A Psychological Script Analysis of the Later Plays of Tennessee Williams**: 1960–1980. 1980. 287 f. Tese (Doutorado em Speech Communication) — Southern Illinois University at Carbondale, Carbondale, 1980. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/303057019>. Acesso em: 8 jan. 2025.

MILLER, Jordan Y. The Three Halves of Tennessee Williams’s World. In: MARTIN, Robert A. (ed.). **Critical Esseys on Tennessee Williams**. New York: G. K. Hall & Co., 1997, p. 209-220.

O’CONNOR, Jacqueline. **Dramatizing Dementia**: Madness in the Plays of Tennessee Williams. Texas: Bowling Green State University Popular Press, 1997.

PAGAN, Nicholas Osborne. **Tennessee Williams’ Kind of Theater**: Signature and Biography. 1989. Tese (Doutorado em Filosofia) — University of Florida, Gainesville, 1989. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/303703746/31301DB0F48C42E3PQ/3?accountid=14643>. Acesso em: 11 dez. 2025.

PARKS, Eileen S. **Sexual Otherness and the Plays of Tennessee Williams**. London: Methuen, 2012.

PEIRSON, W. James. **American Dramatic Expressionism**: Its Origins in Modern Psychology. 1973. 121 f. Dissertação (Mestrado em Artes) — University of Alberta, Edmonton, 1973. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/302706633>. Acesso em 8 jan. 2026.

PFISTER, Joel. **Critique for What?** Cultural Studies, American Studies, Left Studies. New York: Routledge, 2006.

PFISTER, Joel. **Staging Depth:** Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.

PFISTER, Joel. **Surveyors of Customs:** American Literature as Cultural Analysis. New York: Oxford University Press, 2016.

PFISTER, Joel. **The Production of Personal Life:** Class, Gender, and the Psychological in Hawthorne's Fiction. Stanford: Stanford University Press, 1991.

PFISTER, Joel; SCHNOG, Nancy (org.). **Inventing the Psychological:** Toward a Cultural History of Emotional Life in America. New Haven: Yale University Press, 2001.

ROBERTS, Lisa R. **A Psychological Script Analysis of Tennessee Williams' Sweet Bird of Youth.** 2011. 87 f. Thesis (M.F.A. in Theatre Arts) – Humboldt State University, Arcata, 2011. Disponível em: ProQuest Dissertations & Theses. Acesso em: 30 maio 2025.

SEN, Debashish. **Psychological Realism in 19th Century Fiction:** Studies in Turgenev, Tolstoy, Eliot and Brontë. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020.

SIEVERS, W. David. **Freud on Broadway:** A History of Psychoanalysis and the American Drama. New York: Hermitage House, 1955.

STOBAUGH, James. **Tennessee Williams: A Streetcar Named Desire Study Guide.** Chattanooga: Master Books, 2010.

SULLIVAN, John J. Stanislavski and Freud. In: **The Tulane Drama Review**, v. 9, n. 1, Autumn 1964, p. 88-111. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1124782>. Acesso em: 29 jun. 2025.

TISCHLER, Nancy M. **Tennessee Williams: Rebellious Puritan.** New York: The Citadel Press, 1961.

VICIOSO, Pilar Illanes. **La cultura terapéutica y la dramaturgia de Tennessee Williams:** Análisis de representaciones ideológicas en el teatro estadounidense de la posguerra. Madrid: Ediciones Complutense, 2021.

WEALES, Gerald. **Tennessee Williams.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1970.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave:** um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2016.

WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar Named Desire.** New York: New Directions, 2004a. *E-book*.

WILLIAMS, Tennessee. **Cat in a Hot Tin Roof**. New York: New Directions, 2004b. *E-book*.

WILLIAMS, Tennessee. Orpheus Descending. In: **Orpheus Descending and Suddenly Last Summer**. New York: New Directions, 2012. p. 10-119. *E-book*.

WILLIAMS, Tennessee. Period of Adjustment: High Point Over a Cavern, A Serious Comedy. In: **Tennessee Williams: Plays 1957-1980**. New York: Library of America, 2000, p. 237-326.

WILLIAMS, Tennessee. Suddenly Last Summer. In: **Orpheus Descending and Suddenly Last Summer**. New York: New Directions, 2012. p. 126-182. *E-book*.

WILLIAMS, Tennessee. Summer and Smoke. **The Theatre of Tennessee Williams – Vol. 2**. New York: New Directions, 1990, p.113-256.

WILLIAMS, Tennessee. **Sweet Bird of Youth**. New York: New Directions, 2008. *E-book*.

WILLIAMS, Tennessee. **The Glass Menagerie**. New York: New Directions, 1999.

WILLIAMS, Tennessee. **The Night of the Iguana**. New York: New Directions, 2009. *E-book*.

WILLIAMS, Tennessee. **The Rose Tatoo**. New York: New Directions, 2010. *E-book*.

Recebido em 03/02/2026

Aceito em 19/05/2026