

A trajetória de Tennessee Williams em dicionários biográficos documentais: uma leitura crítica e dialética

The Tennessee Williams Trajectory in Documentary Biographical Dictionaries: A Critical and Dialectical Reading

Luis Marcio Arnaut de Toledo¹

Resumo: O artigo analisa criticamente como a trajetória e a fortuna crítica do dramaturgo e escritor estadunidense Tennessee Williams foram moldadas por censura, canonização e apagamento ao longo do século XX. A partir de uma leitura dialética de volumes documentais, sobretudo o *Dictionary of Literary Biography Documentary Series* e a coletânea *Scarecrow Author Bibliographies*, demonstra-se que sua consagração como gênio trágico operou como estratégia ideológica de neutralização política e biográfica. Ao cotejar arquivos, catálogos e outras publicações, o estudo revela o cânone literário como campo de disputa entre memória e esquecimento. Conclui-se que a revalorização de materiais marginais e das *late plays* restitui à obra de Williams sua complexidade estética e insurgência crítica, transformando o arquivo em instrumento ativo de resistência cultural e reinterpretação histórica.

Palavras-chave: Canonização literária. Censura cultural. Dissidência estética. Memória. Arquivo.

Abstract: The article critically examines how the trajectory and critical reception of the American playwright and writer Tennessee Williams were shaped by censorship, canonization, and erasure throughout the Twentieth Century. Through a dialectical reading of documentary volumes, especially the *Dictionary of Literary Biography Documentary Series* and the collection *Scarecrow Author Bibliographies*, it demonstrates that his consecration as a tragic genius functioned as an ideological strategy of political and biographical neutralization. By comparing archives, catalogs, and other publications, the study reveals the literary canon as a field of dispute between memory and forgetting. It concludes that the revaluation of marginal materials and Williams's late plays restores to his work its aesthetic complexity and critical insurgency, transforming the archive into an active instrument of cultural resistance and historical reinterpretation.

Keywords: Literary canonization. Cultural censorship. Aesthetic dissidence. Memory. Archive.

¹ Universidade de São Paulo (USP).

“Enterrado em caixas de veludo e poeira,
o que resta de mim espera alguém
que me leia com os olhos certos.”
As If I Were Dead [Como se eu estivesse morto]
(Williams, 2016, p. 133, tradução nossa)².

Introdução

A obra de Tennessee Williams (1911-1983), embora ocupe um lugar de destaque no cânone teatral do século XX, tem sido, tradicionalmente, associada a uma sensibilidade lírica, autobiográfica e psicológica e permanece menos estudada sob a perspectiva das contradições sociais que estruturam a sociedade estadunidense. Por trás da notoriedade crítica e da circulação internacional de seus textos dramáticos e literários, conserva-se uma zona de opacidade em torno de aspectos centrais de sua produção e da vida pessoal, sobretudo aqueles ligados à censura, até o final da década de 1950, e ao seu cancelamento artístico no *mainstream*, a partir de 1962.

A consagração do dramaturgo como ícone literário se deu a partir de 1945, com a estreia de *The Glass Menagerie* (*O zoológico de vidro*, 1945) na Broadway. Esse reconhecimento, contudo, veio acompanhado da negligência e da marginalização de aspectos fundamentais de sua poética. As dimensões de crítica social que estruturam sua obra permaneceram em segundo plano, pois contrariavam os códigos normativos do *mainstream*, da indústria editorial e do moralismo vigente. A leitura de sua trajetória e de toda a sua obra requer a escuta atenta dos arquivos, de coletâneas documentais, das ausências de análise de suas obras sob aspectos dissidentes da canonicidade e da supervalorização singular somente das 11 obras consagradas, em detrimento das mais de 100 peças já conhecidas e publicadas nos EUA.

É a partir dessa perspectiva que este artigo propõe uma investigação crítica dos rastros da censura e da exclusão de referências à obra completa de Williams e sua vida em dicionários biográficos e bibliográficos documentais, publicados nos Estados Unidos. Para tanto, a pesquisa coteja a ventilação de material iconográfico e referências a obras e episódios de sua vida que sofreram censura outrora, mas que foram reveladas numa publicação da coleção

² “Buried in velvet and dust boxes,
what remains of me waits for someone
to read it with the right eyes.”

estadunidense *Dictionary of Literary Biography Documentary Series* (ou simplesmente DLB) e em outra da *Scarecrow Author Bibliographies*.

São materiais raros que trazem uma compilação biográfica documental da trajetória de Tennessee Williams, articulando conjuntos de fontes históricas pouco acessíveis e que têm sido fundamentais para o entendimento da vida e da carreira do dramaturgo nos anos seguintes. O livro do DLB dedicado a Williams é o Volume 4 (Van Antwerp; Johns, 1984), que reúne materiais iconográficos, manuscritos, cartas e registros de montagens teatrais; e Gunn (1991) é o número 89 de uma série da editora *Scarecrow Press* dedicada à publicação de bibliografias especializadas sobre autores importantes. O pesquisador compila não apenas as edições e traduções de sua obra, mas sobretudo as referências às publicações marginais, críticas pouco institucionalizadas e referências até então ignoradas pelos repertórios acadêmicos tradicionais.

Sendo materiais publicados ainda antes da morte da tutora de seu espólio, Maria St. Just, podem ser considerados documentos únicos na medida em que nenhum outro conjunto conhecido ousou desvelar a imagem canônica de Williams, de gênio, abordando de forma direta obras, relações e episódios de sua vida pessoal, inclusive, que, até então, permaneciam velados pela crítica e pela gestão oficial de seu legado.

O objetivo central desse estudo, nesse contexto, é compreender, a partir da análise crítica do material pesquisado, como a recepção de obras de Williams, quando ele ainda estava vivo e em atividade, construiu-se em torno de conflitos ideológicos, em que o valor literário foi mediado por silenciamentos seletivos e estratégias de acomodação da crítica para compor um *corpus* que agradasse ao *mainstream*.

Busca-se, com isso, investigar a constituição da trajetória canônica do autor à custa da subtração de elementos estruturais de sua identidade estética e política, entre eles, a crítica às estruturas sociais e figuração da homoafetividade, frequentemente dissimulada/disfarçada nos circuitos de validação cultural de sua época, embora fosse um artista gay absolutamente assumido em todos os ambientes que frequentava.

Quanto à abordagem desse tema em sua dramaturgia, é importante considerar a pesquisa de Silva (2022, p. 98), para quem a homossexualidade é um assunto intruso na obra de Williams. Para seguir essa ideia, quando da análise desse tema em sua obra, ela será, então, entendida como uma questão indireta em sua dramaturgia. Mesmo assim, é uma estética que opera como dispositivo crítico capaz de levar o imaginário hegemônico ao extremo, expor as fissuras do *American Way of Life* (maneira materialista e consumista de o estadunidense

conviver em sua sociedade) e desvelar as contradições inscritas no *American Dream* (sonho americano).

Ao lançar mão desse expediente, o dramaturgo dá visibilidade a sujeitos e experiências marginalizados e elabora uma dramaturgia que amplia as possibilidades de leitura de sua obra para além dos *modi operandi* comportamentais tradicionais, evidenciando a dimensão histórico-política de questões estruturantes da sociedade estadunidense.

Desse modo, adota-se uma abordagem centrada na historicização dos mecanismos editoriais e críticos que operaram na constituição da imagem autoral de Williams até a primeira metade da década de 1980. Parte-se da premissa de que os compêndios documentais aqui cotejados são uma esfera de (des)construção de discursos, onde existem forças antagônicas: legitimação e estigmatização, além da leitura ideológica que o editou. Ao confrontar esse material documental com os repertórios críticos e editoriais que o consagraram ou marginalizaram, formula-se a hipótese de esclarecer o papel da crítica especializada como instância de regulação de sentidos, bem como de compreender de que modo esses materiais resistiram a leituras normativas, contribuindo para a documentação da vida e da recepção da obra de Tennessee Williams da década de 1990 à atualidade.

Tennessee Williams e a hegemonia de autor trágico

Ao longo das décadas de 1940 e 1950, Tennessee Williams foi consagrado pelo *mainstream* cultural estadunidense como um *gênio trágico* (Bloom, 2002, p. 367-369). Essa designação, à primeira vista, parece exaltar seu talento singular e sua sensibilidade dramática, pois *gênio* é uma qualificação dedicada a poucos intelectos.

No entanto, esse título se vincula a uma concepção essencialista e individualista da criação artística, que dissocia o autor de seus contextos históricos e sociais, convertendo-o em símbolo de uma arte pretensamente universal, logo desprovida de dimensão política. Nesse processo, a obra é convertida em mero emblema estético, deslocada de suas matrizes históricas, sociais e materiais, e ressignificada como expressão atemporal de *gênio individual*, o que a harmoniza, de maneira ilusória, com a ordem dominante. No caso dos EUA, tal quadro atrela-se ao capitalismo tardio e às suas ideologias: *American Way of Life* e *American Dream*.

À luz dessa perspectiva, e considerando a dimensão do trágico na obra de Williams, Asibong (1978) sustenta que ela não reside na retomada da forma clássica grega, mas na

elaboração de peças orientadas por uma *intenção trágica*: obras que convertem sofrimento, queda e limites da experiência humana em conhecimento estético.

O critério central desse pesquisador é, portanto, conceitual, pois tragédia exige uma divisão que percorre um processo de consciência e reordenação de si. A diferença não é moral nem estilística, é estrutural. Onde se observam divisão interna e desenvolvimento de consciência, configura-se o trágico; quando predomina o confronto do indivíduo com as condições históricas de existência, sem reconfiguração do eu social, o desfecho tende a permanecer no registro melodramático.

A referida designação, contudo, não reconhece as dimensões críticas da dramaturgia de Williams, dissidentes e estruturalmente incômodas ao sistema. A cultura dominante do seu país optou por absorver Williams numa lógica de canonização sentimental, na qual o sofrimento e a *profundidade psicológica* substituem os conflitos materiais e os enfrentamentos ideológicos de suas peças, levando em consideração os conceitos de Pfister e Schnog (1997).

Sendo assim, a institucionalização de Tennessee Williams como um *gênio trágico* não se dá a partir de uma análise estética propriamente dita. É, na verdade, um posicionamento ideológico de neutralização. Essa foi a leitura de sua obra que se tornou majoritária e que se constituiu como uma maneira de domesticação crítica em todos os contextos geográficos que seu trabalho literário, dramatúrgico ou fílmico alcançou.

No contexto do pós-Segunda Guerra, marcado pela Guerra Fria, pelo anticomunismo, pelo macarthismo, pelo reforço do moralismo familiar branco e teocrata e, também, pelo avanço da indústria cultural em busca de lucro, a elevação de Tennessee Williams a essa condição operou como um mecanismo de neutralização simbólica.

Suas peças passaram a ser interpretadas quase exclusivamente a partir de personagens marginalizados. Portanto, corpos dissidentes e ruínas familiares sem contexto social tornaram-se elementos a serem lidos como de maior destaque, o que se fez ver como uma ameaça concreta à ideologia dominante da domesticidade heterossexual branca, de matriz judaico-cristã, e ao ideal meritocrático propagado pelo *American Dream*.

Só isso já se constituía uma grande inovação estético-cultural no pós-Segunda Guerra. Mas, por exemplo, e vendo pelo ângulo da problematização aqui necessária, quando se leva em conta tão somente a leitura trágica dos personagens Brick, de *Cat in a Hot Tin Roof* (*Gata em telhado de zinco quente*, 1955) (Williams, 2004, p. 126-182), e Sebastian, de *Suddenly Last Summer* (*De repente, no último verão*, 1958) (Williams, 2012), negligenciando seus contextos históricos e sociais, trazendo à tona apenas a sexualidade dissidente, mesmo este sendo um

tema forasteiro (Silva, 2022), ou seja, secundário nessas peças, o processo de análise não se desloca do lugar-comum ao qual estamos procurando nos contrapor.

A recepção hegemônica dessas obras citadas, marcada por interpretações psicologizantes e descontextualizadas, converteu Brick e Sebastian em figuras de desvio individual exclusivamente, apagando o fato de que ambos emergem de formações sociais específicas: o Sul segregado, o capitalismo imperialista, as tensões de classe, as políticas sexuais repressivas da década de 1950, o passado familiar escravocrata e a própria ideologia da Guerra Fria (1947-1991).

A crítica dominante produziu uma leitura que funcionou, desde a década de 1940, como um mecanismo ideológico de contenção do potencial crítico do autor, visualizando apenas a homossexualidade e os enquadrando como dissidentes, com destinos trágicos, e não como expressões de conflitos estruturais.

Ao canonizar Williams como herdeiro paradigmático da tradição trágica, o sistema cultural encontrou uma forma de reabsorver os aspectos potencialmente desestabilizadores de sua obra em uma moldura controlada. Essa consagração psicologizante permitia, assim, preservar a obra de leituras divergentes e dar-lhe notoriedade no *mainstream*. Nesse sentido, dialeticamente, o que se tem é o confronto entre o impulso crítico psicossocial latente na produção de Williams e a necessidade de o aparelho ideológico burguês em reconfigurá-la como patrimônio cultural nacionalista: exportável e domesticado. Era preciso exaltá-lo para silenciá-lo.

Esse processo implicou a consequente seleção e negligência específica a certos aspectos de sua obra e de sua vida pessoal, à crítica social e aos contextos históricos e políticos, então marginalizados ou apagados na análise crítica de sua dramaturgia, como visto. A aclamação comercial ajudou a forjar sua imagem idealizada, cuja biografia, marcada por um pai grosseiro e homofóbico, uma mãe autoritária, a irmã operada de lobotomia e internada em sanatório, bem como por doenças desde a infância, teria sido constantemente reelaborada na escrita e, assim, serviu como legitimação de sua trajetória literária e teatral. O autor seria, então, essencialmente, um exemplo de superação de traumas e contrariedades da sua vida privada *tão cruel*.

Essa legitimação crítica também teve um claro componente sucessório evidente. Segundo Bigsby (1984, p. 2), Williams passou a integrar a tríade central da dramaturgia estadunidense do pós-Segunda Guerra, ao lado de Arthur Miller e Edward Albee, sendo reconhecido como herdeiro simbólico de Eugene O'Neill e ocupando o espaço deixado por

esse dramaturgo, que foi considerado, após sua morte, em 1953, um dos maiores dramaturgos do país.

Dentro desse cenário, a ascensão de Williams se deu como continuidade e legitimação de uma linhagem do que o pesquisador chamou de *teatro sério estadunidense* (Bigsby, 1984, p. 2-3), profundamente ligado à classe média branca heteronormativa protestante e à dramaturgia burguesa moderna despolitizada do *mainstream*.

Com isso, a leitura trágica pode ser compreendida como produto de um campo literário estruturado por relações de poder. Os processos de consagração e exclusão operam simultaneamente no panorama cultural, permitindo que certas obras sejam canonizadas enquanto outras sejam relegadas à margem. “A canonização é sempre uma forma de censura simbólica” (Bourdieu, 1996, p. 232), o que ajuda a entender por que peças como *And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens* (*E contar tristes histórias das mortes das bonecas*, 1973), *The Parade* (*O desfile*, 1962) e *Auto-da-fé* (1946) foram historicamente negligenciadas por muito tempo, embora fossem parte integrante da produção de Williams. As duas primeiras têm personagens LGBTQIAPN+ centrais, em que a homossexualidade poderia não ser mais intrusa e cujas ações, por consequência, enveredariam para a figuração de suas realidades político-sociais. Elas, talvez por serem mais explícitas, só foram publicadas no século XXI.

O efeito dessa leitura hegemônica reduziu o espectro criativo de Williams a uma sucessão de estereótipos relacionados à vida pessoal: o homem atormentado, o gênio em decadência, a família disfuncional, o homem gay assumido, tido como predador e promíscuo, e o velho ultrapassado. O dramaturgo teria, assim, perdido o vigor criativo ao se afastar do sucesso comercial a partir de 1957 (Dorff, 1997).

No entanto, essa ruptura marca justamente o início de uma fase de profunda experimentação estética e filosófica, denominada Fase Japonesa (1957 a 1969) nos EUA (Dorff, 1997), na qual Williams dialoga com formas do teatro Nô e do Kabuki, com dramaturgos e com filosofias orientais, buscando novas estruturas cênicas para tratar da alienação, da morte, da violência, da autodestruição e da espiritualidade.

A partir de 1962, com *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (*O trem da manhã não para mais aqui*, inédita no Brasil), inicia-se o ciclo das chamadas *late plays* (peças finais), escritas entre 1962 e 1983, caracterizado por uma narrativa fragmentária, alegórica e grotesca, em que o autor radicaliza sua crítica à cultura estadunidense e confronta, com ironia, paródia e sátira, o esgotamento moral e político do Ocidente. Entretanto, sua matéria principal, continua

a mesma em todos os momentos, não abandonando o viés crítico a respeito da sociedade de seu país.

A crítica oficial e os circuitos editoriais privilegiaram suas peças adaptadas para filmes hollywoodianos, tal como *A Streetcar Named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*, 1947) e *The Glass Menagerie*³, preterindo a experimentação formal e os expedientes de crítica social de maior evidência, tal como a expressa em sua última peça longa conhecida *A House Not Meant to Stand* (*Uma casa que não se sustenta*, 1982) (Williams, 2008), e o seu posicionamento político, como em *This Is the Peaceable Kingdom, or Good Luck God* (*Este é o reino pacífico ou boa sorte, Deus*, 1981)⁴ (Williams, 2016, p. 135-170). O desafio contemporâneo reside, portanto, em romper com esse imaginário mitificado e restituir ao *corpus* de Williams a pluralidade do seu potencial político-cultural e artístico insurgente, tanto no campo de sua obra quanto no de sua biografia.

A blindagem do espólio: Maria St. Just e o controle da memória autoral

Após a morte de Tennessee Williams, em 1983, o acesso a seus manuscritos inéditos, correspondências privadas e materiais de arquivo permaneceu rigorosamente controlado por Maria St. Just (1921-1994), atriz, baronesa e amiga do dramaturgo. Nomeada herdeira literária, desde que a irmã dele, Rose Williams, fora considerada mentalmente inapta⁵, St. Just tornou-se a guardiã legal e simbólica da memória do autor, posição que exerceu de forma conservadora e protecionista, especialmente no que dizia respeito à exposição pública de sua homossexualidade, de seus escritos mais experimentais, dissidentes da imagem de gênio trágico, e de suas crises com drogas, álcool e descontrole mental.

A leitura das cartas que enviou a ela, reunidas no volume *Five O'Clock Angel* (Williams, 1990), revela a intimidade entre os dois e, muito mais que isso, a postura ambígua de St. Just como intermediária entre Williams e a sociedade ávida pelo seu legado legítimo. Embora o

³ No Brasil, os filmes se chamaram, respectivamente: *Uma rua chamada Pecado* (direção de Elia Kazan, 1951) e *Algemas de cristal* [direção de Irving Rapper, 1950].

⁴ A primeira, escrita no contexto da epidemia de AIDS, no início da década de 1980, incorpora uma dimensão *queer* ao retratar, de modo simbólico e compassivo, o colapso de um mundo patriarcal que exclui os corpos dissidentes e as sexualidades marginalizadas. A outra tem caráter abertamente político, inspirando-se na greve real de enfermeiros de asilos de idosos em Nova Iorque, na década de 1970, para construir uma sátira do autoritarismo e da desumanização institucional. Ao tratar do embate entre fé, mundo do trabalho e etarismo, Williams transforma o asilo em uma metáfora do próprio país em crise, trazendo nessa dramaturgia a denúncia ética e social.

⁵ Rose Williams (1909–1996) era a irmã mais velha de Tennessee Williams. Diagnosticada com esquizofrenia, foi internada em um sanatório em 1937, onde permaneceu até sua morte. Sofreu lobotomia em 1943, uma das primeiras cirurgias desse tipo nos Estados Unidos.

livro contenha exclusivamente cartas escritas por Williams à amiga, a edição é fortemente marcada pela presença de comentários reflexivos da própria atriz, inseridos entre as cartas como mediações interpretativas. Esses textos revelam sua autocompreensão como guardião do legado literário de Williams, uma posição que ela não apenas assumiu formalmente, mas da qual se orgulhava ideologicamente.

Em um comentário datado de 27 de janeiro de 1984, Maria afirma: “Sinto que minha função é proteger sua reputação e manter afastadas as pessoas que tentam usá-lo (o dramaturgo) para seus próprios propósitos. Mesmo os acadêmicos bem-intencionados podem, às vezes, distorcer o espírito do que você fez” (Williams, 1990, p. 341, tradução nossa)⁶. A passagem explicita o projeto de blindagem do espólio, no qual ela, sob o pretexto de proteger a imagem pública de Williams, impediu quase por completo, durante 11 anos, o acesso à grande maioria de seus originais inéditos, peças menos conhecidas, cartas, poemas, contos, artigos, crônicas, material iconográfico e documentos pessoais.

Se Maria não matou a coisa que amava — que era a arte de Williams —, ela, sem querer, feriu-a. O grande labor de Williams — ele escreveu de quatro a oito horas por dia durante bons quarenta anos — é um tesouro nacional e uma das grandes crônicas do século sobre o romance e a barbárie do individualismo. Seu valor como ativo financeiro foi respeitado pelo espólio, mas seu valor como ativo intelectual, como parte definidora do modo como o nosso século se compreende, foi administrado de forma irregular (Lahr, 2011, p. 258, tradução nossa)⁷.

Esse gesto conservador produziu um impacto concreto sobre a fortuna crítica do dramaturgo e quase o cancelou do circuito cultural dominante, como afirma o biógrafo John Lahr no excerto acima, ao impedir a circulação de obras que poderiam revelar aspectos mais dissidentes da obra ou da biografia de Tennessee Williams: traços homoeróticos, posicionamento político e/ou as formas experimentais de sua dramaturgia. A afirmação de St. Just, ao associar pesquisadores renomados ao risco de distorção, ilustra a desconfiança diante da crítica autorizada e a tentativa de controlar a análise póstuma de sua obra segundo critérios de certo moralismo e do realismo tradicional, alinhados ao posto da *genialidade trágica* do autor, que certamente ela não queria desmontada.

⁶ I feel that my job is to protect your reputation and keep away people who try to use you for their own purposes. Even well-meaning academics can sometimes distort the spirit of what you have done.

⁷ If Maria didn't kill the thing she loved, which was Williams' art, she unwittingly wounded it. Williams' great labor—he wrote from four to eight hours a day for a good forty years—is a national treasure, and one of the century's great chronicles of the romance and the barbarity of individualism. Its value as a financial asset has been honored by the estate, but its value as an intellectual asset, as a defining part of our century's sense of itself, has been overseen haphazardly.

Esse controle dificultou e atrasou por anos a reavaliação crítica da obra de Williams sob uma perspectiva mais política e contextual, mas também biográfica e estética. Somente depois da morte de Maria, os arquivos foram encaminhados para centros de pesquisas especializados, permitindo a inclusão de peças inéditas em antologias, o surgimento de novas traduções em outros países e o florescimento de uma crítica interessada na dissidência formal e temática, tal como a obra de David Kaplan (2023; 2011); Anaïs Umano (2023); Annette Saddik (2015), William Prosser (2009), Phillip Kolin (1998), Michael Hooper (1998), Linda Dorff (1997) e David Savran (1992). Esses estudos, embora não configurem uma leitura histórico-política formal, já reconhecem de modo mais explícito essa dimensão da obra, identificando, por meio do experimentalismo, expedientes que se distanciam das análises tradicionais do período anterior em que tais aspectos não foram compreendidos e, enfim, recusados.

David Kaplan sugere que a relação de St. Just com o dramaturgo, embora marcada por afeto e fidelidade, estruturava-se também sobre um pacto de silenciamento e curadoria seletiva, que excluía aspectos relacionados à sua sexualidade dissidente e às dimensões mais experimentais de sua produção artística. Ao descrever a ausência de St. Just durante a última fase da vida de Williams, especialmente em Key West, Flórida, onde o dramaturgo buscava recuperar sua liberdade criativa, o estudioso revela que as intervenções editoriais posteriores da tutora funcionaram menos como gestos de preservação e mais como filtros morais ou ressentimentos (Kaplan, 2011, p. 76).

Além disso, Kaplan observa que o zelo de St. Just pelo *legado de genialidade* de Williams, em diversas ocasiões, confundia-se com a tentativa de substituir o autor por uma imagem docilizada e respeitável, alinhada ao gosto de instituições literárias e culturais, o *mainstream* em geral, que marginalizava artistas, escritores e o teatro *queer*. Essa escolha crítica, segundo o pesquisador, foi particularmente nociva para a recepção, por exemplo, das *late plays* de Williams, muitas das quais permaneceram inéditas ou pouco estudadas até meados dos anos 2000. Isso ocorreu porque, possivelmente, “Ela [St. Just] não viu importância nas [suas] *late plays* [...] e preferiu manter o mito já consumado do gênio trágico” (Kaplan, 2011, p. 79, tradução nossa)⁸.

Assim a compreensão da fortuna crítica de Tennessee Williams só pode ser completa se esse período de bloqueio e reabertura do espólio for considerado, marcando o momento em que a crítica deixou de depender exclusivamente de edições canônicas e análises tradicionais e

⁸ She had no use for the late plays [...] and chose instead to keep up the myth of a tragic genius already played out.

pôde, enfim, confrontar os materiais originais, restituindo à obra do autor parte de sua complexidade e radicalidade histórica e artística.

O arquivo como lugar de resistência: o caso do DLB

O volume do DLB dedicado a Tennessee Williams é um contra-arquivo, no sentido proposto por Michel Foucault (2008), porque contém documentos que confrontam o cânone consolidado. Eles ainda reforçam a imagem do dramaturgo como *gênio trágico*, porém apresentam materiais que expõem os rastros de dissidência política, sexual e estética da vida e da obra do dramaturgo. Sendo assim, rompem com a tradição editorial de apagamento e também permitem reinscrever no cânone o corpo *queer* marginal.

Um exemplo emblemático dessa inscrição é a fotografia de Tennessee Williams junto ao namorado Pancho Rodríguez y González (Figura 1), em 1945. A imagem revela uma expressão íntima e corporal que rompe com as normas vigentes de representação heteronormativa de homens solteiros de então. A visibilidade desse tipo de vínculo homoafetivo no Volume sugere uma reconfiguração simbólica da memória autoral.

Figura 1 - Pancho Rodriguez e Tennessee Williams [curvado], em 1945 (sem identificação do autor da foto)⁹



Fonte: Van Antwerp; Johns, 1984, p. 76.

⁹ Todas as imagens reproduzidas neste artigo foram extraídas de uma versão digitalizada do Volume do DLB, cuja qualidade técnica, infelizmente, não permite alta resolução. Elas são apresentadas apenas com finalidade ilustrativa, de modo a oferecer ao leitor uma noção geral do conteúdo visual de referência. As exceções são as figuras 7, 8 e 9, que foram retiradas de *sites* institucionais.

Outro registro importante é a fotografia de Williams ao lado de seu companheiro por quatorze anos, Frank Phillip Merlo, na Itália, durante uma de suas muitas viagens [Figura 2]. A imagem, incluída no mesmo volume documental, mostra o casal em um momento de intimidade cotidiana, longe da pose institucional. O enquadramento e a disposição corporal evidenciam a convivência afetiva entre os dois. Até então, Merlo era apresentado como um simples *secretário*, prática em voga na época, que anulava a homoafetividade e submetia a relação a um regime de invisibilidade.

Figura 2 - Frank Merlo e Tennessee Williams (à direita) em passeio romântico na cidade de Tânger, Marrocos, em torno de 1948/1949 (sem identificação do autor da foto)



Fonte: Van Antwerp; Johns, 1984, p. 122.

Tal configuração visual, embora discreta, assume densidade política relevante ao incorporar ao repertório iconográfico de um dos mais importantes dramaturgos dos Estados Unidos o registro de uma experiência homoafetiva historicamente silenciada. Esse gesto adquire maior significado quando situado no contexto dos anos 1980, período marcado pela intensificação da estigmatização social de sujeitos homossexuais durante a epidemia da AIDS e pela condução excludente e discriminatória das políticas públicas do governo Reagan diante da crise.

Assim como no caso de Pancho Rodríguez, a imagem com Merlo contribui para uma reinscrição da subjetividade *queer* na construção pública da memória de Tennessee Williams, desafiando a norma heterocentrada e reconfigurando os modos de representação da autoria masculina no século XX.

A cronologia contida no volume também evidencia uma tentativa de reinscrição crítica. Diversas peças que foram verdadeiros fracassos no *mainstream*, tanto de público quanto de crítica, mereceram atenção, comentários e observações que permaneceram inéditas por muito tempo, tal como a recepção da montagem da peça *This Is (An Entertainment)* (*Isto é (Um entretenimento)*, 1976), em 1976 (Figura 3).

Esta obra, ainda inédita no mercado editorial estadunidense e levada à cena apenas uma vez, em 1975, parece ter encontrado resistência em razão de sua crítica à Guerra Fria e de sua poética satírica, grotesca, cartunesca e paródica voltada à sociedade dos anos 1970. Distanciava-se das expectativas de recepção de um público acostumado a associar a dramaturgia de Tennessee Williams ao realismo psicológico e a leituras biografistas.

Figura 3 - Anne Lawder (em pé) como a Mãe e Elizabeth Huddle como a Condessa em uma cena de *This Is (An Entertainment)*, 1976 (sem identificação do autor da foto)



Fonte: Van Antwerp; Johns, 1984, p. 316.

Hoje, já digno da atenção dos estudiosos da obra de Williams nos EUA, o espetáculo *Slapstick Tragedy* (*Tragédia pastelão*, 1966) (Figura 4) mereceu, no volume do DLB, uma das primeiras citações como um espetáculo que fazia parte de seu *corpus*, sem distinção de mérito ou sucesso de público. As peças que o compuseram foram *The Mutilated* e *The Gnädiges Fräulein* (*As mutiladas* e *A mulher graciosa*, ambas de 1966), que propiciaram ao dramaturgo um grande fracasso na Broadway naquele ano. Mas, com ambas, Williams rompia com a coerência psicológica, com a lógica da representação mimética e com os limites das preferências burguesas ao inserir personagens grotescos e que tangenciavam o *Grand Guignol*, com ações que remetiam ao chamado teatro do absurdo e situações que desafiavam a identificação do público. Um verdadeiro existencialismo metafísico, pode-se dizer.

Figura 4 - Kate Reid como Molly, Margaret Leighton (à esquerda) como a Gnädges Fräulein e Zoe Caldwell como Polly em uma cena de *Slapstick Tragedy*, em 1966 (sem identificação do autor da foto)



Fonte: Van Antwerp; Johns, 1984, p. 243.

São farsas que traziam a violência gráfica, expondo os corpos desviantes (o personagem Gnädges Fräulein tem os olhos arrancados por pássaros na praia), a sexualidade dissidente (especialmente em *The Mutilated*, com uma mulher mastectomizada buscando um gigolô em um bar gay) e a miséria social como elementos centrais da cena. A recepção desfavorável à época, marcada por constrangimento e incompreensão por parte da crítica jornalística, ilustra os limites do horizonte cultural dos anos 1960, ainda preso a expectativas formais psicologizantes e temáticas que Williams se recusava a cumprir.

Um outro impacto significativo dos volumes do DLB diz respeito à inclusão de diversas fotografias de Tennessee Williams já com mais de cinquenta anos de idade (Figura 5). No circuito *mainstream*, assim como ainda ocorre no Brasil, onde Williams permanece *congelado* nos anos 1940 e 1950, a imagem pública do dramaturgo é quase sempre associada a retratos de juventude, majoritariamente produzidos entre os anos 1930 e, no máximo, até meados dos anos 1940, antes de completar 40 anos.

Figura 5 - Tennessee Williams em 1979, aos 68 anos de idade. Fotografia de Bill Creighton.



Fonte: Van Antwerp; Johns, 1984, p. 346.

Trata-se de um processo de congelamento simbólico da imagem autoral que, ao privilegiar a imagem do jovem autor em ascensão, contribui para a construção de uma iconografia seletiva, que apaga sua velhice e obscurece fases importantes de sua trajetória artística. Seu amadurecimento, sua complexidade estética e suas experiências tardias acabam relegados a um segundo plano, reduzindo a compreensão de sua obra a uma imagem parcial e cristalizada que reforça apenas a juventude como lugar de consagração.

Nesse sentido, a inserção de fotos de Williams, tiradas a partir dos anos 1960, acima dos 50 anos, adquire uma importância fundamental porque desafia os filtros etaristas e preconceituosos que o mantinham congelado em seus momentos mais celebrados. Na Figura 5, Tennessee Williams está em Charleston, Carolina do Sul, em um evento beneficente de gala, realizado com o diretor e o elenco da peça *A Lovely Sunday for Creve Coeur* (*Um belo domingo para (passear em) Creve Coeur*), em 1979, aos 68 anos.

Em meio a convidados trajando vestidos longos, joias e ternos escuros de gala, signos de uma sociabilidade burguesa que ainda preservava, no final da década de 1970, resquícios de formalidade e distinção, Williams aparece com uma camisa de estilo safari, *shorts* curtos do mesmo tecido e tênis esportivos com meias cano longo. Trata-se de um conjunto claramente

informal, quase balnear, destoante de qualquer protocolo vigente para eventos sociais de época. Essa discrepância materializa a postura crítica do dramaturgo diante das formas normativas de apresentação pública e do *ethos* de respeitabilidade que estrutura o campo cultural dos EUA, especialmente no momento em que sua carreira escapava às convenções do *star system*.

O corpo envelhecido do dramaturgo, vestido como se estivesse à margem da ocasião, torna-se ele próprio um contradiscurso, lembrando também que sua obra sempre interrogou os dispositivos de contenção moral que regulavam comportamentos e aparências. Sendo assim, Williams figura, com o próprio corpo, a não integração ao glamour institucional do segundo pós-Guerra e tampouco estava disposto a performar a figura do gênio respeitável. Sua escolha estética inscreve-se, de tal modo, em uma longa tradição de artistas que, diante da tentativa de normalização institucional, respondem com gestos de inadequação calculada, forçando o olhar do outro a confrontar aquilo que se tenta ocultar: a existência de corpos dissidentes, envelhecidos, inconformes, que não cabem no modelo hegemônico de representação – embora sua vestimenta fosse essencialmente jovial e aos ditames da moda da década de 1970.

O traje de Williams, portanto, deve ser lido como um ato crítico que converge biografia, política e estética. Ele condensa, em sua simplicidade provocadora, a dialética que caracteriza tanto sua obra quanto sua vida pública, situando-se entre o desejo de pertencimento e a irredutível recusa às formas de domesticação simbólica que organizam a sociedade. Revelar seu corpo envelhecido, seu rosto marcado por experiências e excessos, suas vestimentas excêntricas, é também restituir a continuidade da criação artística para além da juventude idealizada.

O volume do DLB desestabiliza a hierarquia entre o oficial e o periférico, permitindo que textos de sua última fase, como *The Red Devil Battery Sign* (*O leiteiro das Baterias Diabo Vermelho*, 1975) (Figura 6) e *Something Cloudy, Something Clear* (*Um tanto turvo, um tanto claro*, 1980) (Van Antwerp; Johns, 1984, p. 297-298, 372-378)¹⁰, coexistam com *The Glass Menagerie* e suas outras peças canônicas.

“A forma dramática moderna é resultado do conflito entre as exigências sociais e os impulsos do sujeito” (Szondi, 2001, p. 23). Nesse sentido, o DLB, ao não silenciar a dissidência de Williams, oferece uma forma material e visível desse conflito e, portanto, um ponto de resistência ao apagamento operado muito antes do falecimento de Maria St. Just.

¹⁰ *The Red Devil Battery Sign* é uma peça na qual Williams foca no assassinato de John F. Kennedy e em um golpe de estado mancomunado pela extrema-direita; *Something Cloudy, Something Clear* tem ações em dois tempos concomitantes, 1940 e 1980, uma inovação na época, focalizando o romance não vivido entre dois homens, encenada em plena ascensão da epidemia da AIDS. Um dos personagens abertamente homossexual morre em cena de uma doença terminal no cérebro.

Figura 6 - Anthony Quinn e Clare Bloom nos ensaios da peça *The Red Devil Battery Sign*. Foto: ViewJersey Newsphotos



Fonte: Van Antwerp; Johns, 1984, p. 298.

Bibliografia e catálogo como índices ideológicos

O Volume 89 da *Scarecrow Author Bibliographies* (Gunn, 1991) se distingue de outros guias de referência bibliográfica por seu caráter abrangente e politicamente representativo. Não se limita a listar as peças consagradas ou as edições canônicas; pelo contrário, o autor também catalogou meticulosamente peças em um ato, que não tiveram, até então, a atenção da crítica especializada e que só seriam publicadas no século XXI. É, portanto, um material significativo para a revelação da obra de Williams naqueles remotos anos 1980¹¹.

Além disso, dá-se atenção a reedições alternativas, traduções marginais e críticas não institucionalizadas, muitas delas publicadas em veículos fora do circuito acadêmico e comercial tradicionais, que não davam a legitimação que o *mainstream* santifica. Essa amplitude documental revela, nas palavras dos autores, a imprescindível tarefa de “Documentar a totalidade da recepção (da obra) de Williams, inclusive das formas mais periféricas de circulação” (Gunn, 1991, p. xii, tradução nossa)¹². Apresenta uma relação dos contos, novelas, poemas, cartas, relatos autobiográficos, entre tantos outros materiais pouco conhecidos.

Essa postura contrasta com muitas abordagens críticas dos anos em que teve maior sucesso comercial, que preferiam reforçar a imagem domesticada de *celebridade* do dramaturgo. O Volume lista, pela primeira vez, peças como *The Parade* (*O desfile*, 1962), *Now*

¹¹ Para essa pesquisa, é utilizada a segunda edição, de 1991, sendo que a primeira é de 1980, quando Williams ainda estava vivo (Gunn, 1991, p. v).

¹² To document the entire range of Williams’s reception, including marginal and alternative forms of publication.

the Cats with Jeweled Claws (Agora é a vez das gatas com garras de brilhantes, 1981), *Vieux Carré* (1977), *The Traveling Companion* (O acompanhante de viagem, 1981), *The Chalky White Substance* (A substância branca do calcário, 1981), *Steps Must Be Gentle* (Os passos devem ser gentis, 1980), *A House Not Meant to Stand* (Uma casa que não se sustenta, 1982)¹³, entre outras desconhecidas na época, especialmente no Brasil hoje, onde ainda não foram publicadas ou encenadas.

Todas as peças acima mencionadas trazem personagens homossexuais, abordados de forma contundente e aprofundada. Sendo assim, esse Volume da *Scarecrow Author Bibliographies* atua para a restituição da dissidência formal e referencia a figuração da homossexualidade na dramaturgia estadunidense, justamente no momento em que os estudos gays e *queer* começavam a ganhar espaço na academia e a epidemia do vírus HIV se alastrava nos EUA, o que trazia à tona debates acirrados sobretudo acerca da homossexualidade. E aí, seria necessário um estudo acurado para verificar se, de fato, são temas intrusos, como aborda Silva (2022), dada sua relevância histórica.

Não por acaso, o Volume ainda reconhece o caráter parcial e ideológico de qualquer recorte bibliográfico: “Tentamos incluir até mesmo a menor menção a (um trabalho de) Williams, por acreditar que referências casuais frequentemente refletem com mais clareza a percepção pública do que críticas extensas” (Gunn, 1991, p. xi, tradução nossa)¹⁴.

Essa perspectiva também está em *Critical Companion to Tennessee Williams*, organizada por Greta Heintzelman e Alycia Smith-Howard (2005), ainda que de forma mais enciclopédica, tendo utilizado o próprio volume do DPL para a sua composição (Heintzelman; Smith-Howard, 2005, p. 402; 404). Assim que o espólio de Williams veio a público, as autoras incluíram, 20 anos depois do DPL, verbetes dedicados a peças pouco ou nunca montadas e entradas sobre temas como homossexualidade, censura, fracassos de bilheteria e de crítica.

¹³ Todas essas peças foram publicadas, nos EUA, apenas entre o final dos anos 1990 e 2016.

¹⁴ I have tried to include even the slightest mention of Williams, believing that casual references often reflect public perceptions more clearly than lengthy critiques.

Figura 7 – Cena de *The Parade*, quando de sua primeira montagem no Provincetown Tennessee Williams Theatre Festival, em 2006 (sem identificação do autor da foto)



Fonte: Provincetown, 2006.

A edição das pesquisadoras sinaliza uma inflexão nos modos de tratar o legado de Williams. Elas observam, por exemplo, que “*The Parade* (Figura 7) foi recusada por editores por seu conteúdo explicitamente gay: sua recuperação crítica depende[rá] da ‘nova geração de leitores’” (Heintzelman; Smith-Howard, 2005, p. 278, grifo das autoras, tradução nossa)¹⁵. Porém, o pouco, ou quase nenhum, interesse em autores clássicos e o consumo cada vez maior de telas pela nova geração, talvez, coloquem em xeque o prognóstico das autoras daquele longínquo ano de 2005.

Já *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*, editado por Philip C. Kolin (1998), um dos maiores pesquisadores do dramaturgo hoje nos EUA, logo após seu espólio vir a público, articula a bibliografia com as práticas cênicas, aproximando crítica textual, história descritiva da encenação das peças e o contexto editorial. Em um dos capítulos, o autor reconhece que peças como *And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens* (Figura 8) ou *Confessional* (*Confessionário*, 1970), ambas com personagens LGBTQIAPN+ identificados, foram, por muito tempo, “Ignoradas pela crítica tradicional por não se adequarem aos moldes do teatro psicológico realista” (Kolin, 1998, p. 196, tradução nossa)¹⁶.

¹⁵ *The Parade* was rejected by editors for its explicitly gay content; its critical recovery has depended on ‘a new generation of readers.’

¹⁶ Ignored by mainstream critics for not fitting the mold of psychological realism, these plays remained unread or unperformed for decades.

Figura 8: Cena de *And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens*, montagem britânica, dirigida por Anna Ledwich, em 2007. Sem identificação do autor da foto.



Fonte: Photostage.co.uk, 2007.

Contudo, não se trata apenas de uma questão de forma dramática. A primeira peça envolve a violência a um homem gay que se veste de mulher, e a outra tem em seu centro um homem que é forçado, após um encontro furtivo com um homossexual assumido, a [re]pensar sua orientação sexual, o que desencadeia um confronto existencial num jovem que se acreditava um futuro provedor de família tradicional e agora se vê prestes a *sair do armário*. Esse apagamento a respeito do experimentalismo de Williams, segundo o organizador do volume, não foi acidental: tratava-se de um reflexo dos critérios hegemônicos que regulavam o que era ou não considerado digno de preservação e estudo (Kolin, 1998, p. x, ix).

Por outro lado, o livro *The Critical Reputation of Tennessee Williams: A Reference Guide* (McCann, 1983) oferece um mapeamento da recepção crítica da obra de Williams até os anos 1980, concentrando-se nas leituras acadêmicas e jornalísticas que consolidaram sua imagem como autor central do teatro moderno enquanto ele estava vivo. Embora sua abordagem seja mais convencional que a da *Scarecrow Author Bibliographies*, o pesquisador reconhece que certos aspectos da obra de Williams, especialmente suas peças mais experimentais, foram historicamente ignorados ou minimizados (McCann, 1983, p. xv).

Ao registrar essas distorções, ainda que sem o mesmo ímpeto de correção estrutural historiográfica, encontrado nos volumes do DPL, McCann (1983) deixa claro o modo como a crítica especializada contribuiu para a construção de uma imagem seletiva e normativa do autor.

No que concerne ao volume *Descriptive Bibliography*, de George W. Crandell (1995), publicado logo após a morte de St. Just, revela-se um esforço meticuloso de catalogação bibliográfica, com foco em primeiras edições, manuscritos, programas de espetáculos e traduções internacionais. Embora seu foco seja descritivo, e não interpretativo, como o da *Scarecrow Author Bibliographies*, a própria estrutura do livro revela seu caráter político

contestador, na medida em que resiste aos mecanismos de exclusão e hierarquização que estruturaram a recepção canônica do dramaturgo.

Figura 9 - Cenário antirrealista da peça *The Two-Character Play*, montagem em Hong Kong, de 2020, com direção de Fiona Yim. Sem identificação do autor da foto.



Fonte: Ryan, 2020.

Ao listar obras como *The Two-Character Play* (*A peça de dois personagens*, 1976) (Figura 9), em suas diferentes versões e datas de encenação (de 1966 a 1976 teve pelo menos três), uma peça antirrealista que tangencia o chamado teatro do absurdo e aspectos disruptivos surrealistas¹⁷, ou ao registrar a publicação de peças consideradas menos importantes que as mais celebradas pelo *mainstream*, Crandell reconhece, implicitamente, a complexidade editorial e a fluidez do cânone tennesiano. Em sua introdução, afirma: “O objetivo é tornar visível a totalidade da produção textual de Williams, inclusive nas suas formas efêmeras ou pouco divulgadas” (Crandell, 1995, p. ix, tradução nossa)¹⁸. Essa abertura ao múltiplo reforça o argumento de que toda coletânea que reúne referências bibliográficas carrega, em seu gesto de seleção e ordenação, uma postura ideológica, seja de reiteração do cânone, seja de revalorização da margem.

Os trabalhos de McCann e Crandell operam em registros distintos, mas que, em alguma medida, acabam convergindo: o primeiro de forma crítica e engajada, tecendo uma reflexão sobre a recepção, e o segundo realizando uma catalogação objetiva. Juntos, eles demonstram

¹⁷ Para um dramaturgo hegemonicamente associado pela crítica dominante ao realismo psicológico de modo exclusivo e excludente, a consideração dessa peça constitui um ponto de inflexão que permite iluminar um segmento de sua produção vinculado ao experimentalismo do *off* e do *off-off-Broadway*, as *late plays*. Trata-se de um conjunto de obras que evidencia outras direções formais e estéticas na trajetória do autor. E a recepção delas se deu à margem dos circuitos comerciais hegemônicos, contexto no qual Williams passou a ocupar posição progressivamente periférica no sistema teatral *mainstream* a partir de 1962.

¹⁸ The goal is to make visible the full range of Williams’s textual production, including its ephemeral or lesser-known forms.

que organizar e descrever a obra de Williams é também uma forma de intervir politicamente na fortuna crítica do dramaturgo.

Sendo assim, os materiais de referência aqui consultados não apenas organizam dados, como também atuam sobremaneira como instâncias de formulação e de confronto interpretativo da personalidade e da carreira de Williams.

Os volumes do DPL e da *Scarecrow Author Bibliographies* adotam um gesto explícito de desfiguração da sua marginalidade em contraponto à tradição e ao *mainstream*. No entanto, todos os volumes pesquisados compartilham uma aposta comum: a de que a seleção bibliográfica não é um exercício neutro, mas sim um gesto de memória e crítica cultural, podendo ser, inclusive, uma expressão política de resistência e contestação.

Últimas considerações

A recepção da obra de Tennessee Williams evidencia os limites e os critérios de legitimação do *mainstream*, os quais definem o reconhecimento autoral sob a ação de forças sociais, mercadológicas e ideológicas. O autor foi alçado ao panteão da dramaturgia moderna, mas tal consagração deu-se por meio de um processo seletivo que excluiu aspectos relevantes de sua escrita, sobretudo aqueles que confrontavam as estruturas sociais. Como afirma Raymond Williams: “Todo processo de canonização implica exclusões que são, ao mesmo tempo, epistemológicas e políticas” (Williams, 1979, p. 46, tradução nossa)¹⁹.

No caso de Williams, essa regulação operou tanto por meio do apagamento explícito de certas peças – como *The Parade* ou *And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens* – quanto pela categorização desqualificadora de seus textos experimentais, tidos como desvios ou falências. A crítica dominante, moldada pelo realismo/naturalismo, por paradigmas etaristas, pelo moralismo, pela heteronormatividade e pela dificuldade de entender e aceitar o teatro experimental e contemporâneo de sua época, classificou tais obras como produtos de um ultraje ao teatro estadunidense e à figura construída de *gênio trágico*, reforçando um modelo de análise que não reconhece a subversão como valor estético.

Por outro lado, arquivos e catálogos bibliográficos podem atuar como agentes ativos de reinscrição. Ao reunir e disponibilizar materiais preteridos, eles operam uma contra-história da carreira e da biografia de Williams, permitindo que outras leituras, antes impossíveis, possam emergir. Nesse sentido, todos os catálogos bibliográficos consultados evidenciam a inclusão de

¹⁹ Every canonization process implies exclusions that are at once epistemological and political.

obras inéditas até então, edições marginais e referências críticas que escapam ao filtro institucional em um momento histórico no qual não se conhecia praticamente nenhuma delas e a grande maioria nunca tinha sido encenada. Da mesma forma, ao expor material iconográfico pouco conhecido e informações pouco divulgadas, os volumes do DBL e da *Scarecrow Author Bibliographies* convidam à reinterpretação da trajetória de Williams sob novos prismas em um momento bastante particular da trajetória das obras do autor.

Recuperar o que foi apagado, portanto, é também um ato político de reinscrição, um esforço para se devolver à obra de Williams a pluralidade de suas intenções, vozes e insurgências, enfim, de sua consciência sociopolítica.

A homoafetividade, em especial, funciona como eixo simbólico de constante negociação entre valor estético e valor ideológico nesse contexto biográfico e bibliográfico. Ainda que seja inegável sua presença, mesmo que seja como tema intruso, essas obras foram por muito tempo excluídas das coletâneas principais. No Brasil, por exemplo, a grande maioria delas é ainda desconhecida por ausência de publicação e de encenação.

A marginalização das peças de cunho homoafetivo não se dá por conta de seus personagens, mas pela ameaça que representam ao pacto simbólico que sustenta o teatro burguês enquanto espelho de uma normatividade alienada que não se sustenta. É nesse sentido que o cânone se configura como um dispositivo ativo de exclusão. Os catálogos e bibliografias, nesse contexto, operam como produtores de [novos] sentidos políticos. Logo, o que se publica, lista ou omite carrega marcas ideológicas.

“Toda classificação é uma imposição de uma visão legítima do mundo social” (Bourdieu, 1996, p. 137). Isso implica dizer que as fontes aqui estudadas desafiaram as classificações estabelecidas, desestabilizando a ordem simbólica que sustentou a consagração de Williams enquanto autor universal, mas domesticado. O resultado, então, é uma abertura mais política, mais humana, mais dissidente da obra de um dos maiores dramaturgos do século XX.

Referências

ASIBONG, Emmanuel B. *Tennessee Williams: The Tragic Tension – A Study of the Plays of Tennessee Williams*. Ilfracombe: A. H. Stockwell Ltd., 1978.

BLOOM, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner Books, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CRANDELL, George W. *Tennessee Williams: A Descriptive Bibliography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995.

DORFF, Linda. *Disfigured Stages: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983*. Thesis (Doctor of Philosophy). New York: University of New York, 1997.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GUNN, Drewey Wayne. *Tennessee Williams: A Bibliography*. Metuchen: Scarecrow Press, 1991. (Scarecrow Author Bibliographies, n. 89).

HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alycia. *Critical Companion to Tennessee Williams: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, 2005.

HOOPER, Michael S. D. *Sexual Politics in the Work of Tennessee Williams: Desire, Performance, and the Writing of Gender*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

KAPLAN, David (ed.). *Tenn at One Hundred: The Reputation of Tennessee Williams*. 1. ed. Hudson: Hansen Publishing Group, 2011.

KAPLAN, David. What Weird Meant to Williams. *Dramaturgia em Foco*, v. 7, n. 2, 28 dez. 2023. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/dramaturgiaemfoco/article/view/2569/1561>. Acesso em: 06 out. 2025.

KOLIN, Philip C. (ed.). *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Westport, CT: Greenwood Press, 1998.

LAHR, John. The Lady and Tennessee. In: KAPLAN, David (Ed.) *Tenn At One Hundred: The Reputation of Tennessee Williams*. East Brunswick: Hansen Publishing Group, LLC, 2011. p. 220-259.

MCCANN, Richard D. *The Critical Reputation of Tennessee Williams: A Reference Guide*. Boston: G. K. Hall, 1983.

PFISTER, Joel; SCHNOG, Nancy (ed.). *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America*. New Haven; London: Yale University Press, 1997.

PHOTOSTAGE.CO.UK. *And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens*. 2007. Disponível em: <https://www.photostage.co.uk/drama/williams-tennessee/and-tell-sad-stories-of-the-deaths-of-queens.html>. Acesso em: 4 fev. 2026.

PROVINCETOWN TENNESSEE WILLIAMS THEATER FESTIVAL. *2006 performances*, 2006. Disponível em: <https://www.twptown.org/2006-performances>. Acesso em: 4 fev. 2026.

QUINN, Arthur Hobson; BARNES, John; GANTZ, Andrew (ed.). *Tennessee Williams. Dictionary of Literary Biography Documentary Series*, v. 2. Detroit: Gale Research, 1984.

RYAN LOTH THEATRE REDESIGN. Imagem da montagem *The Two-Character Play* [fotografia em página da internet]. 2020. Disponível em: <https://ryanlotheatre redesign.weebly.com/twocharacter-2020.html>. Acesso em: 4 fev. 2026.

SAVRAN, David. *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

SILVA, João Victor Pereira da. *Sobre terras de zinco quente: o Sul dos Estados Unidos em Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams. 2022. 171f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-05082022-191004/pt-br.php>. Acesso em: 2 out. 2025.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

UMANO, Anaïs. Of Post-Modern Pre-Performances: Williams's Late Characters and "Plastic Acting". *Dramaturgia em Foco*, v. 7, n. 2, 28 dez. 2023. DOI: 10.5281/zenodo.14870845. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2518>. Acesso em: 06 out. 2025.

VAN ANTWERP, Margaret A.; JOHNS, Sally (Orgs.). *Dictionary of Literary Biography Documentary Series: Tennessee Williams*, vol. 4. Detroit: Gale Research Company, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Tennessee. *A House Not Meant to Stand*. New York: New Directions, 2008. *Ebook*.

WILLIAMS, Tennessee. *Cat in a Hot Tin Roof*. New York: New Directions, 2004. *Ebook*.

WILLIAMS, Tennessee. *Five O'Clock Angel: Letters of Tennessee Williams to Maria St. Just, 1950–1982*. Edited with commentary by Maria St. Just; preface by Elia Kazan. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

WILLIAMS, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws and Other One-Act Plays*. New York: New Directions, 2016. *Ebook*.

WILLIAMS, Tennessee. *Orpheus Descending and Suddenly Last Summer*. New York: New Directions, 2012. *Ebook*.

WILLIAMS, Tennessee. *The Collected Poems of Tennessee Williams*. New York: New Directions, 2016.

ISSN: 1984-4921

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v18.n40.14>

Recebido em: 09/02/2026

Aprovado em: 27/05/2026