

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS
CURSO DE GRADUAÇÃO DE LICENCIATURA EM LETRAS - INGLÊS

**STANLEY KOWALSKI, CONDUTOR DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO*:
A AÇÃO TRÁGICA NO DRAMA MODERNO**

JOÃO DOIA DE ARAÚJO

JOÃO PESSOA / PB
2013

**STANLEY KOWALSKI, CONDUTOR DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO*:
A AÇÃO TRÁGICA NO DRAMA MODERNO**

JOÃO DOIA DE ARAÚJO

Trabalho apresentado ao Curso de Graduação de Licenciatura em Letras - Inglês, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba / UFPB, como requisito final para a obtenção do grau de nível superior, no ano de 2013.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal da Paraíba.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Araújo, João Doia de .

Stanley Kowalski, condutor de um bonde chamado desejo: a ação trágica no drama moderno . /João Doia de Araújo .-João Pessoa, 2013.

57f.

Monografia (Graduação em Letras - inglês) – Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

1. Williams, Tennessee . 2. Drama social. 3.Conflito. I.Título.

BSE-CCHLA

CDU 821.111

STANLEY KOWALSKI, CONDUTOR DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO*:
A AÇÃO TRÁGICA NO DRAMA MODERNO

O trabalho intitulado **STANLEY KOWALSKI, CONDUTOR DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO*: A AÇÃO TRÁGICA NO DRAMA MODERNO**, apresentado por João Doia de Araújo, foi aprovado e aceito como requisito final de conclusão do curso de Licenciatura em Letras – Língua Inglesa da Universidade Federal da Paraíba / UFPB.

Data de Aprovação

____/____/____

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo.
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
(Orientador)

Prof^o. PhD. Michael Harold Smith.
Universidade Federal da Paraíba – UFPB
(Examinador Interno)

Prof^a. M^a. Danielle Dayse Marques de Lima.
Instituto Federal da Paraíba - IFPB
(Examinador Externo)

Ciente:_____.

João Doia de Araújo.

João Pessoa/ PB
2013

AGRADECIMENTOS

À minha Mãe. Por permitir que eu faça minhas escolhas e por estar ao meu lado.

Aos meus irmãos. Que mesmo em meio a minha ausência, entendem meus esforços.

Aos amigos. Que acreditam no meu potencial e estão comigo em meio às dificuldades, fazendo-me lembrar de quem sou.

Aos Professores do curso. Que, com sapiência, gentileza e muita sabedoria me ensinaram a refletir sobre os valores da vida de forma que eu me torne mais humano a cada experiência.

Dedico este trabalho a todos que me incentivaram e que descobriram meu potencial durante todo o curso. Àqueles da família que entenderam minha ausência, para que eu me concentrasse nos estudos. Agradeço principalmente às pessoas que torcem pelo meu sucesso, e, por me darem apoio, não subestimam a minha capacidade de transpor barreiras.

“Aceita o conselho dos outros, mas
nunca desistas da tua própria opinião.”

William Shakespeare.

ABSTRACT

The research developed in this study seeks to analyze in the light of the theory of social drama, the actions of the character Stanley Kowalski in Tennessee Williams' play *A Streetcar Named Desire* (translated into Portuguese as *Um Bonde Chamado Desejo*). In the analysis of the dramatic text in question, we use as theoretical basis for this study the basic understanding of the dramatic genre, taking as starting point the fundamentals of Aristotelian tragedy, as well as the contributions of the analytical theory of modern drama formulated by authors such as Hegel, John Howard Lawson and Sandra Luna. The contributions of these theorists led us to conflicting events in the evolution of the plot of the play and the actions of the character Stanley Kowalski. The sources presented in this analysis were fundamental to the development of this study because, without them, could occur misunderstandings about the attitudes of the character Stanley Kowalsky, subject to our final analysis. This study does not intend to make an exhaustive investigation about the play, but contribute to the debate on the proposal made in this research and to open further discussions regarding the dramatic action in the play.

Keywords: Tennessee Williams, Social Drama, Conflict, Stanley Kowalski.

RESUMO

A pesquisa bibliográfica desenvolvida neste estudo busca analisar à luz da teoria do drama social, as ações da personagem Stanley Kowalski na peça *A Streetcar Named Desire* (traduzida para o Português como *Um bonde chamado Desejo*) do escritor Tennessee Williams. Na análise do texto dramático em questão, utilizaremos como fundamentação teórica para este estudo, basilares ao entendimento do gênero dramático, tomando, como ponto de partida os fundamentos aristotélicos da tragédia, bem como as contribuições analíticas da teoria do drama moderno formulados por autores como Hegel, John Howard Lawson e Sandra Luna. As contribuições desses teóricos nos conduziram a análises sobre os eventos conflituosos na evolução da trama da peça e das ações da personagem Stanley Kowalski. As fontes apresentadas para a realização desta análise foram fundamentais para o desenvolvimento deste estudo, pois sem elas poderiam ocorrer equívocos quanto ao entendimento das atitudes da personagem Stanley Kowalsky, objeto de nossa análise final. Este estudo não pretende esgotar o tema investigado, mas, contribuir para a reflexão sobre a proposta realizada e abrir possibilidades de discussões posteriores com relação à ação dramática da peça.

Palavras-Chave: Tennessee Williams, Drama Social, Conflito, Stanley Kowalski.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – TENNESSEE WILLIAMS E O DRAMA SOCIAL NORTE-AMERICANO	
1.1 SURGIMENTO E PERMANÊNCIA DO DRAMA SOCIAL NO CONTEXTO DA LITERATURA NORTE-AMERICANA.....	12
1.2 TENNESSEE WILLIAMS: VIDA E OBRA NO DRAMA SOCIAL NORTE-AMERICANO.....	16
CAPÍTULO II - O DRAMA SOCIAL	
2.1 A <i>POÉTICA</i> ARISTOTÉLICA: FUNDAMENTOS PARA O ESTUDO DO DRAMA ..	24
2.2 O “ERRO TRÁGICO” E OUTROS ELEMENTOS DO DRAMA MODERNO	32
2.3 O DRAMA SOCIAL E AS TEORIAS MODERNAS.....	33
CAPÍTULO III	
STANLEY KOWALSKI, CONDUTOR DE <i>UM BONDE CHAMADO DESEJO</i>: A AÇÃO TRÁGICA NO DRAMA MODERNO	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	56

INTRODUÇÃO

A tragédia grega deixou ao ocidente um legado literário que dramatiza histórias comoventes, trágicas, protagonizadas por personagens aristocráticos que, através de suas ações, trazem a esse gênero padrões de excelência e linguagem elevada.

Segundo Aristóteles, reconhecido como o primeiro teorizador do drama, a tragédia e a epopeia representam ações graves, sérias e dignificadoras daqueles que a representam. A partir daí, uma linha teórica de estudo da dramaticidade trágica é traçada apresentando conceitos e ideias que, por séculos foram elaboradas para compreensão do trágico. Esses padrões expressos por Aristóteles trouxeram distinção ao universo da dramaturgia trágica que, até meados do século XVIII, pautou-se, sobretudo, nos critérios de elevação que associavam à tragédia aos personagens nobres, reis e príncipes.

Desde então, com o advento do Romantismo, e em decorrência de muitas transformações de ordem política e social, desenvolveu-se no teatro moderno, uma mudança de paradigmas nos textos dramáticos criados pelos escritores e vigentes até hoje. A partir de então, a literatura dramática passou a apresentar uma nova estética constituída de pessoas comuns, excluídas e marginalizadas, que apresentavam, através de suas vontades, atitudes conflituosas a gerar consequências nas mais diversas esferas de relacionamento humano e social. Esses conflitos, ocorridos por meio das vontades subjetivas das personagens, tornaram-se a base para o drama moderno. Ligado a este conflito, a ideia do “erro trágico” passa a estar ligada à noção do livre arbítrio, quebrando o selo do destino que marcava a condição trágica antiga, que refletia a condição humana sob um caminho predestinado, imerecido, fatalista. Na modernidade, os heróis do drama escrevem seus destinos mediante sua própria vontade, à medida que correm em direção ao trágico.

Considerando a modernidade da obra que analisamos, além de Aristóteles, os autores examinados que fazem a base teórica dessa pesquisa são: Hegel, William Archer, Ferdinand Brunetière John Howard Lawson e Sandra Luna. Estes estudos, com suas contribuições, permitiram o desenvolvimento da pesquisa sobre as teorias da tragédia e do drama moderno, elucidando conceitos relativos ao universo dramático atual.

Sendo assim, a partir das contribuições teóricas da dramaturgia moderna, construímos uma análise com base na presença da teoria do conflito dramático na peça em questão. Este estudo não pretende esgotar o assunto, mas abrir caminhos de discussão em torno das ações da personagem Stanley Kowalski, no universo dramático criado pelo escritor e dramaturgo Tennessee Williams, à luz das teorias do drama moderno. A partir disto,

formulamos duas hipóteses para nosso tema investigativo. A primeira baseia-se na premissa de que deve haver um conflito cujo ponto de dissensão máxima explica a tragédia na obra em análise e a segunda hipótese a possibilidade de que, nesta peça, a ação se encaminha para o trágico compelida pela força da vontade do antagonista, Stanley Kowalski.

Na dramaturgia moderna, muitos autores escreveram peças dando ênfase à liberdade de ação das personagens em relação à condição trágica que afetam a vida dos protagonistas. Um desses escritores chama-se Tennessee Williams. Sua obra prima do teatro apresentada nesta pesquisa é a peça “*A Streetcar Named Desire*” (traduzida para o Português como *Um bonde Chamado Desejo*), produzida em 1947. A estória ocorre numa cidade ao sul dos Estados Unidos da América. Seus personagens principais são: uma ex-professora de inglês, Blanche Dubois, e sua irmã Stella, que é casada com um operário fabril chamado Stanley Kowalski. A trama desenvolve-se por meio de uma visita inesperada da personagem Blanche Dubois, que chega à casa de sua irmã e cunhado, Stella e Stanley Kowalski. Por ocasião da visita, descobre-se que a herança da família Dubois, uma fazenda, foi perdida. Deste modo, inicia-se o primeiro de uma sucessão de conflitos entre as personagens na trama que revela amor, ódio e sedução, contrastando com um cenário boêmio e poético num subúrbio da cidade de New Orleans.

A trama da peça traz, dentre outras questões, os jogos de amor entre casais, os desejos sexuais aflorados, o tabu do homossexualismo vinculado à prática do suicídio, a culpa pelo passado desvirtuoso em meio a orgias e bebedeiras, as consequências de um estupro, a loucura, a autoafirmação do homem em detrimento da fragilidade da mulher, uma sociedade machista, a devoção pela pessoa amada, os traumas provocados pelos acontecimentos pós-guerra, a intemperança de um futuro sem esperança; a intolerância das relações sociais marcadas com requintes de crueldade e a intenção de ver as máscaras do engano caírem sobre o solo de vergonha das decepções amorosas de uma vida cheia de fantasia. A partir desses referenciais, começamos nossa viagem tomando o bonde do desejo criado por Williams e traçando uma rota de investigações sobre a personagem escolhida.

CAPÍTULO I – TENNESSEE WILLIAMS E O DRAMA SOCIAL NORTE AMERICANO

1.1 O SURGIMENTO E PERMANÊNCIA DO DRAMA SOCIAL NO CONTEXTO DA LITERATURA NORTE-AMERICANA

A literatura norte-americana, considerada em seu contexto anterior às “descobertas” do seu continente pelos europeus, teve seu início na oralidade das canções, mitos e lendas indígenas. Essas histórias não eram escritas, mas repassadas oralmente por gerações. Elas contam eventos imaginados em reverência à natureza, como afirma Kathryn VanSpackeren, “As histórias indígenas, por exemplo, brilham com reverências à natureza como mãe espiritual e física” (1994, p.3). Segundo VanSpackeren, a natureza é retratada de forma viva e dotada de forças espirituais; as personagens dessas histórias são animais, plantas ou frequentemente totens associados a indivíduos, tribos ou grupos indígenas. A primeira obra escrita aparece somente com a chegada dos exploradores espanhóis ao novo território descoberto por Colombo. A “*Epistola*” (1493), o diário de Cristóvão Colombo, surge como primeiro texto escrito da literatura americana e conta o “drama” da viagem e a visão da nova terra. Obviamente a dominação europeia sobre o solo americano levaria a criação literária para outros caminhos, há tempos abertos pelos cânones da tradição literária europeia.

No período da colonização, ocorre a chegada dos Puritanos, que trazem grande contribuição à literatura por fazerem parte de um grupo intelectualizado e autodidata. Os Puritanos produziram uma poesia metafísica, marcada por poemas e diários que expressavam a consciência da adoração a Deus e os perigos enfrentados pela alma humana. Diante dessas características literárias Puritanas, não existiram, na história da literatura estadunidense, manifestações ou encenações dramáticas, consequência do contexto religioso em que os Puritanos viviam e no qual não havia espaço para o teatro, arte do corpo, nem para o drama, sendo este a arte dos conflitos e paixões humanas. Outro fator importante quanto aos Puritanos ocorreu na ligação com o capitalismo, onde ambos fundamentando a ambição pelo trabalho para conquistar bens materiais. Para os Puritanos, à medida que eram bem sucedidos, estaria aí a prova de que eram abençoados por Deus, tendo sido esta a base das formulações da doutrina do capitalismo, segundo Max Weber.¹

¹ Concepções do autor encontradas no livro *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, escrito entre 1904 e 1905.

No início do século XVII, membros da aristocracia inglesa deixou seu país pra viver no novo mundo. Ela trazia consigo, ou importava, obras dos mais variados gêneros literários. À medida em que a civilização avançava em direção ao Iluminismo, a literatura originalmente apenas religiosa, Puritana, tornava-se secular. Pouco depois da independência dos Estados Unidos da América no século XIX, enquanto a nação passava por grandes mudanças de ordem política, ocorria, por outro lado, em meio aos escritores pioneiros da literatura, a fixação de uma tradição nacional através de suas obras. É fato que, à época da independência estadunidense, foram produzidos mais documentos políticos do que obras literárias, mas o fluxo contínuo de pessoas atuando nos movimentos revolucionários, a circulação de ideias e obras vindas da Europa, a influência do Iluminismo e a secularização da vida social, tudo isso produziu mudanças significativas na formação daquela nação. VanSpackeren comenta que o processo que revolucionou a cultura norte americana surgiu através das trocas de experiências: “As revoluções culturais diferentemente das revoluções militares, não podiam ser impostas, mas têm de brotar do solo da experiência compartilhada” (1994, p.14). A partir dessas trocas de experiências, desenvolveu-se, cinquenta anos mais tarde, uma cultura literária americana efetiva, que começou a ter expressão através de escritores como: Washington Irving, James Fenimore Cooper, Herman Melville, Walt Whitman, Edgar Allan Poe, Emily Dickinson, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne e Samuel Clemens (Mark Twain) que representam, assim, a primeira geração de grandes escritores estadunidenses.

De acordo com o periódico *Vozes da América* (2010), mais adiante, esse processo de desenvolvimento acarretaria novas e grandes mudanças sociais, mais uma vez refletidas na literatura estadunidense: “O período de euforia após a *Primeira Guerra Mundial* ficou marcado por escritores da Era do Jazz. Carros, conquistas tecnológicas, desenvolvimento da imprensa, individualismo e hedonismo permeiam a obra de autores da época, como F. Scott Fitzgerald”. Depois da primeira guerra mundial, não apenas a literatura florescia, mas o país entrou numa grandiosa ascensão econômica e política, tornando-se um império militar e econômico.

Em contrapartida, os escritores empenharam-se em produzir obras sobre os mais diversos temas, relatando atitudes e comportamentos da sociedade estadunidense. Foram escritos poemas, romances, histórias de ficção científica e as primeiras peças de teatro. Estas últimas, iluminaram o palco estadunidense com musicais, comédias e histórias que seriam reconhecidas pelo mundo inteiro. A partir deste contexto histórico, a literatura estadunidense chega a meados do século XX influenciada pelo consumismo de uma sociedade urbana de

massa, como afirma VanSpackeren: “O que mais transformou a sociedade americana, porém, foi o advento da mídia e da cultura de massa” (1994, p.79). O cinema, o rádio, a televisão e o teatro foram veículos de grande poder na mudança cultural da sociedade americana.

Em se tratando dessas mudanças, o teatro trouxe e continua trazendo, por meio da Broadway e de produções menos comerciais, uma grande contribuição para a cultura estadunidense. Segundo o *Caderno Entrelivros*, foi através dos palcos que os “Poetas e dramaturgos trataram de forma exaustiva as contradições internas da sociedade que se tornou a mais rica do mundo no século XX” (VOZES..., 2010, v. 02, p82). Desta forma, o panorama literário estadunidense reflete também um contexto dramático evoluído pela atividade cultural de seus artistas e dramaturgos. Neste contexto de cultura dramática, além de peças de teatro, continuam sendo produzidos musicais, que são geralmente exibidos na Broadway e nos teatros espalhados nos vários estados dos Estados Unidos da América. Quanto às relações entre o teatro e a sociedade estadunidense, a centralidade e o prestígio da Broadway acabaram por fazer do teatro de seu país uma forma artística aclamada e em larga medida atenta aos “dramas” de sua própria civilização: “A Broadway emprestou seus palcos a Miller e a outros grandes dramaturgos, como Tennessee Williams e Eugene O’Neill, para que fizessem viver narrativas atentas às contradições americanas” (VOZES..., 2010, v. 2, p82).

Sendo assim, a dramaturgia estadunidense teve e ainda hoje tem grandes escritores, que são reconhecidos pela crítica e pelo público e que se tornaram expoentes na literatura mundial. Lyle Leverich comenta em seu trabalho biográfico sobre Tennessee Williams o quanto ele foi distinto em sua arte, por ser considerado dramaturgo estadunidense como o universalmente mais reconhecido, admirado e produzido, quando profere: “[...]no other American dramatist is more universally recognized, admired or produced.” (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD *apud* LEVERICH, 2005, p.10)² Como prova desse sucesso, parafraseando Leverich, na Rússia, depois de Anton Chekhov, Tennessee Williams era o segundo dramaturgo com peças mais produzidas.

Além de Tennessee Williams, os autores mais conhecidos da dramaturgia estadunidense incluem, Eugene O’Neill, Susan Glaspell, Thornton Wilder, Arthur Miller, dentre outros. Estes autores marcaram os palcos da Broadway com suas histórias, retratando acontecimentos sociais em meio a uma época de eventos marcantes como a “grande depressão”, enquanto também, em suas peças, representaram as mudanças no papel da mulher na sociedade, a guerra fria e o “american way of life” (conhecido como o “estilo de vida

² “[...] nenhum outro dramático americano é mais universalmente reconhecido, admirado ou produzido.”
Tradução Nossa.

americano”), bem como mostraram o processo de construção da sociedade norte americana ao longo de décadas.

Nessa contribuição para a história da dramaturgia, o teatro estadunidense desenvolveu, através destes escritores, o drama social, gênero que trouxe aos poucos temas recorrentes da vida cotidiana da época. O dramaturgo Tennessee Williams foi uma figura marcante na forma como fez uso do chamado drama social para representar os conflitos do seu próprio tempo.

Como prova de seu talento, em 1945, a peça *The Glass Menagerie* (1945)³ foi considerada uma obra prima da dramaturgia estadunidense, tornando-se sucesso na Broadway. A peça obteve tanto êxito, que recebeu prêmios os mais importantes, como o “New York Drama Critics Circle Award” e o “Sidney Howard Memorial Prize.” Este último foi concedido ao autor, por criar uma nova estética para o teatro norte americano, que Williams chamava de o “teatro de plástico,” sua obra, ao contrário, desenvolvendo um alto nível de expressão de palco e um estilo que substituiria os padrões convencionais do realismo.

Heintzelman & Smith-Howard comentam que Tennessee Williams destaca-se como um dos autores que escreveu da sua infância até sua morte. O seu legado para a literatura estadunidense inclui 45 peças completas, 60 dramas curtos, roteiros, contos, cartas, artigos e volumes de poesias, como afirmam: “He penned some 45 full-length plays and 60 shorter dramas, as well as screenplays, short stories, letters, essays, and volumes of poetry.” (2005, p.9) Segundo as fontes supracitadas, reafirmando a qualidade e permanência da obra do autor, em 2010 houve na Broadway uma nova vivência nas produções das peças de Tennessee Williams, interesse que se explica pelo conteúdo crítico, social e pelas atitudes culturais encontradas na obra dramática do renomado autor, como se afirma: “[...] no fewer than three major Broadway revivals of Williams’s plays have been scheduled through the year 2010. The revival of interest in Williams can be credited to a shift in critical, social, and cultural attitudes” (2005, p 10)⁴.

³ Primeira apresentação em 1944.

⁴ “... nada menos que três grandes avivamentos na Broadway de peças de Willims foram programados ao longo do ano de 2010. A volta do interesse pelas peças de Williams pode ser creditada a uma mudança de atitudes críticas, sociais e culturais.” - Tradução nossa.

1.2 - TENNESSEE WILLIAMS: VIDA E OBRA NO DRAMA SOCIAL NORTE-AMERICANO

Aplaudida pelo público e reverenciada pelos críticos de teatro até hoje, a dramaturgia dos Estados Unidos deixou um arcabouço de importantes obras para o teatro moderno no fim do século XX. Desde 1920, o drama social está presente nas obras de vários escritores Norte Americanos. Este legado dramático estadunidense, surgido na primeira metade do século XX, tem sido reconhecido como a era de ouro da sua dramaturgia. Nesse contexto, dramaturgos importantes escreveram peças baseadas em conflitos severos que sinalizaram a força do drama social como lugar de crítica da cultura. É a partir desse contexto que o drama moderno é estabelecido em sua ação nos palcos da vida.

Percorrendo este caminho da dramaturgia moderna dos Estados Unidos, encontramos, então, o poeta e dramaturgo Tennessee Williams, que, como dito acima, muito contribuiu para uma dramaturgia inovadora no seu tempo, sendo bastante premiado pela criatividade de suas obras e pelo lirismo poético encontrado em suas produções. Tal como Williams, outros dramaturgos do seu contexto também relataram em suas peças uma soma de eventos históricos e sociais que retrataram as dificuldades e alegrias da sociedade estadunidense. As obras dramáticas desse teatro moderno trouxeram temas como a grande depressão, discutiram, como afirmamos anteriormente, o papel da mulher na sociedade, as frustrações e as consequências dos acontecimentos após a Segunda Guerra Mundial e dramatizaram os conflitos mais marcantes no processo de construção de uma nova sociedade norte americana.

A partir daí, dentre grandes nomes da dramaturgia norte americana, Tennessee Williams foi um dos autores literários mais amados, odiados e criticados do seu tempo. Suas obras eram carregadas de emoções, trazendo temas de amor e intrigas, tabus sociais, além de um forte apelo à sexualidade marcada nas entrelinhas de seus textos. Para alguns críticos, a obra de Tennessee Williams é riquíssima, por revelar poesia e destreza na elaboração de tramas e conflitos.

Tennessee Williams também era um dramaturgo rebelde e revolucionário que estava à frente de seu tempo, como afirma Heintzelman & Smith-Howard: “It is evident that throughout his career, Williams was a theatrical maverick, a poetic revolutionary who was

clearly ahead of his time” (2005, p. 10)⁵. Além disto, Tennessee Williams quebrou muitas barreiras e desafiou paradigmas de sua época, tendo sido um dos primeiros autores da Literatura norte americana que assumiu sua homossexualidade, como afirma Marcelo Pen no artigo da revista *Caderno Entrelivros*:

Williams não reprimiu a própria homossexualidade, mas teve de arrostar aquilo que Gore Vidal chamou de “brigada antibicha”, além da brutalidade do pai, que o apelidou de “Miss Nancy”. Beberão e mal-educado, - é em parte modelo para Stanley Kowalski de “Um Bonde Chamado Desejo” (2010, p. 92).

Em meio a muitas mudanças de ordem política e social, a época de Williams mostrou-se um contexto difícil e opressor por causa do peso da censura e por preconceitos sociais em relação a grupos de minorias, como operários trabalhando como escravos, mulheres oprimidas por um sistema capitalista e preconceituoso, além da repressão sexual em todos os sentidos bastante evidentes em seu país. Nesta época, várias obras foram modificadas ou simplesmente não foram publicadas. Outras obras não puderam ser encenadas nos teatros estadunidenses por conta da ferrenha censura imposta pelo governo dos Estados Unidos. A censura bateu à porta de Williams diversas vezes, porque suas obras, tratam com frequência de questões freudianas concernentes a desvios de personalidade, de conduta, desejos sexuais, solidão, havendo intrigas e experiências de intenso sofrimento retratados na vida de suas personagens. Notado pela escrita lírica e por uma franqueza inigualável, segundo a crítica, Williams nunca passou despercebido como autor de suas obras. Ele é considerado como o poeta do “coração humano” e “Laureado pelos desamparados”: “[...] a “poet of the human heart” and the “Laureate of the Outcast” (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD *apud* LEVERICH, 2005, p.5), por retratar a solidão, o isolamento social e o conflito entre a repressão e a liberdade.

Além de ser consagrado como um grande escritor em vida, Williams recebeu várias outras homenagens depois de sua morte. Várias companhias de teatro dos Estados Unidos e de outras partes do mundo representaram os textos dramáticos de Tennessee Williams por conta de sua linguagem rica em sedução e suas tramas notáveis por possuírem personagens complexos que representam a realidade humana. Anos mais tarde, Williams receberia vários títulos póstumos, a exemplo de “*The hottest playwright in America.*” (Gardner, USA Today).⁶ Na Broadway e em teatros regionais, ocorreram reapresentações das peças de Williams, que continuam a ser encenadas por toda a nação estadunidense. Portanto, é por meio das

⁵ “É evidente que ao longo de sua carreira, Williams foi um teatrólogo independente, um poeta revolucionário que estava claramente à frente do seu tempo.” - Tradução nossa.

⁶ “O mais picante dramaturgo da América”

contribuições literárias de grande valor deixadas pelo autor que passamos a apresentá-lo de forma mais cuidadosa, através de sua vida e obra na continuação desta pesquisa.

O Sul dos Estados Unidos da América é a paisagem escolhida proeminentemente pelo dramaturgo para usar como pano de fundo dos enredos da maioria de suas obras. Desse contexto sulista vem a origem de nosso dramaturgo. Especificamente em Columbia, Mississippi, aos 26 de Março de 1911, nasceu Thomas Lanier Williams III. Conhecido posteriormente como Tennessee Williams, era o segundo de três filhos numa família tipicamente norte americana. Seu pai, Cornelius Coffin Williams, trabalhava para uma companhia telefônica antes de conhecer sua mãe, Edwina Estelle Dakin Williams. Seus avós maternos foram Rosina Otte Dakin e o Rev. Walter Edwin Dakin, o amado avô ao qual Williams considerou uma das figuras masculinas mais importantes de sua vida, além de Frank Merlo, seu companheiro.

Desde 1916, logo após casar-se com Edwina, Cornelius trabalhou numa grande companhia de sapatos (The International Shoe Company) com base em Saint Louis, deixando sua esposa e seus dois filhos aos cuidados do sogro. Na época, Williams tinha uma irmã mais velha, Rose Isabel Williams. Na infância, ambos conviveram com a figura gentil e paterna do avô, o Reverendo Walter Dakin, que substituiu a rudeza de seu pai descoberta posteriormente na juventude, como afirma Heintzelman & Smith-Howard: “The Reverend Dakin was a powerful contrast to the children’s father—he was a kindly, gentle, affectionate book lover who became the most important male figure in their life. (2005, p. 5)”⁷. Com a promoção de Cornelius para gerente de vendas em 1918 na companhia, Edwina e Williams foram morar também em Saint Louis, onde firmaram residência, deixando Rose Williams aos cuidados dos avós. Estas, para Williams, foram dolorosas experiências em sua juventude, por deixar as pessoas que ele mais amava na vida quando Heintzelman & Smith-Howard cita Leverich em: “...of “being separated for the first time from those he loved best in the world (2005, p.4)”⁸. a fim de trabalhar junto com o pai. À medida que trabalhava, Williams sempre foi ligado à arte em geral, e sempre conversava com seus amigos sobre poesia, literatura, programas de rádio e TV. Ele, naquele tempo, já escrevia muito e criava poemas nos momentos de folga do trabalho.

A vida da família Williams foi marcada por frequentes mudanças de lugar e de temperamento. Cornelius tinha personalidade forte, ao passo que Rose (sua primeira e única

⁷ “O Reverendo Dakin foi um forte contraste como pai das crianças – ele era bondoso, gentil e um afetivo amante de livros que se tornou a figura masculina mais importante em suas vidas.” Tradução nossa.

⁸ “... de ser separado pela primeira vez de quem ele mais amava no mundo” Tradução nossa.

filha) tinha problemas de esquizofrenia. Cornelius, por diversas vezes, provocava Williams, chamando-o rudemente de “mariquinha” e “Senhorita Nancy”, como afirma Heintzelman & Smith-Howard:

The atmosphere was volatile and frightening to Rose and Tom, who also suffered from their father’s temperament. Cornelius regarded Tom as a “sissy,” and he taunted him by calling him, “Miss Nancy.” (2005, p.5)⁹

Todas essas ocorrências afetariam Edwina posteriormente por causa da intemperança e rudeza do humor de Cornelius com toda família. Outro fato que produzia tristeza a vida de Edwina vinha por conta da vida difícil que levava ao lado do marido, sendo submissa pela dependência financeira e os problemas de saúde da filha mais velha. Contudo, depois de uma gravidez complicada, chega o terceiro filho da família Williams, Walter Dakin Williams, que nasceu em 1919.

Em 1920, Tennessee Williams alegremente voltou a Clarksdale, Mississippi, a cidade de seus avós e o lugar onde ele cresceu. Aí, Williams explorou sua antiga casa a partir de uma nova perspectiva. Ele foi capaz de perceber que o Sul tinha um modo de vida peculiar, e ele o recordaria mais tarde quando novamente Heintzelman & Smith-Howard cita Leverich em “a culture that had grace, elegance . . . an inbred culture . . . not a society based on money, as in the North (2005, p. 5)”¹⁰. Foi durante esse tempo que Williams encontrou muitas das pessoas, lugares, nomes e eventos que retratariam em suas obras características, ações e personagens mais tarde presentes em seus dramas e ficções. Depois de um ano vivendo em Clarksdale, voltou à temida casa de Saint Louis. Chegando lá, Rose partiu diretamente para a casa dos avós em seu lugar. Williams, para fugir da solidão e do contexto familiar difícil, escrevia poemas e contos. Sua mãe presenteou-o com uma máquina de escrever de segunda mão e foi daí que ele escreveu muitos outros trabalhos. Em 1927, Williams tomou muito gosto pela literatura. Com apenas 16 anos conseguiu publicar um texto no concurso de ensaios da revista *Smart Set*, o texto *Can a Wife Be a Good Sport?* publicado em maio de 1927. Seguindo-se a este, Williams escreveu um conto intitulado *The Vengeance of Nitocris*,¹¹ publicado em agosto de 1928 na revista *Weird Tales*.

⁹ “A atmosfera era volátil e assustadora para Rose e Tom, que também sofriam com o temperamento de seu pai. Cornelius reconhecia Tom como um “maricas” e zombava dele chamando-o de “Miss Nancy”. Tradução nossa.

¹⁰ “uma cultura que tinha graça, elegância... uma cultura pura... não uma sociedade com base no dinheiro, como no Norte” Tradução nossa.

¹¹ Este conto traz uma história de um Faraó e sua irmã que apresenta uma forma andrógena, assumindo o posto de faraó em decorrência da morte do irmão. O conto expressa a ideia de igualdade entre pessoas de gêneros diferentes que tem personalidade forte e traços físicos marcantes. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Tennessee+Williams's+%22Vengeance+of+Nitocris%22%3A+the+keynote+to+f+uture...-a018115410> - acesso em: 20 mar. 2013.

Quando concluiu os seus estudos primários, matriculou-se no curso de jornalismo da Universidade de Missouri - Columbia. Acredita-se que seus estudos foram pagos por sua avó, que dava aulas particulares de música. No período em que estava na faculdade, escreveu sua primeira peça de teatro de um ato, intitulada *Beauty is the Word* (1929). Esta peça foi apresentada num concurso do clube de arte dramática da universidade e foi reconhecida com distinção no ambiente acadêmico em meio às demais. Inspirado pela repercussão de sua primeira peça, Williams tomou foco em sua escrita. Sua graduação, contudo, foi interrompida, porque seu pai o obrigou a fazer um curso rápido de datilografia e deixar a faculdade para trabalhar na *International Shoe Company* como caixeiro e datilógrafo no armazém da empresa em Saint Louis. Lá trabalhou com um homem chamado Stanley Kowalski, o qual mais tarde daria nome a um dos personagens de uma de suas mais famosas peças: *A Streetcar Named Desire*, objeto desta pesquisa. Williams trabalhou na empresa por quatro anos. Para ele, foi como passar uma “temporada no inferno” como afirma Heintzelman & Smith-Howard em: “He detested the position and referred to it as his “season in hell” (2005, p.6).¹². Estas experiências serviram para o escritor entender e sensibilizar-se com a posição da classe trabalhadora que iria mais tarde tornar-se representação marcante em várias de suas obras.

Fora da sua rotina de trabalho, Williams viveu momentos de entretenimento visitando o teatro *The America*. Lá ficou encantado quando assistiu a espetáculos da Broadway em turnê na cidade e conheceu atuações de artistas como Alla Nazinova, que fazia a personagem Mrs. Alving da peça *Ghosts* de Henrik Ibsen, em 1934. Este foi um fato importante na vida do dramaturgo, que ficou marcado em sua mente. A atuação de Nazinova e a apreciação pela peça de Ibsen eram fatos que Williams fazia questão de comentar sempre que refletia sobre suas experiências no mundo do teatro. (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p.6)

Segundo Heintzelman & Howard, para escapar da monotonia de sua rotina e do trauma de sua vida familiar, Williams ficava acordado várias noites escrevendo suas obras. Com a insônia e o excesso de atividade, num pequeno espaço de tempo, Williams teve um colapso exaustivo e precisou voltar para a casa dos avós maternos para recuperar-se. Por outro lado, a única irmã de Williams sofria de problemas psicológicos desde 1926. O caso agravou-se ao ponto de Rose Williams ter grandes crises de histeria, não sendo mais possível o controle de seu estado emocional. Por esse motivo, em 1930, ela foi internada em clínicas psiquiátricas devido a um agravamento nesse estado de declínio mental. Mais tarde, ela

¹²“Ele detestava seu posto de trabalho e referia que isso era comparado a uma “temporada no inferno””. Tradução nossa.

sofreria por tratamentos de eletrochoque na clínica. Seu caso agravou-se mais ainda ao acusar o pai de abuso sexual. A partir deste fato, seus pais decidiram interná-la no sanatório de Farmington (Missouri) com o diagnóstico de esquizofrenia (2005, p 7).

No processo de recuperação de Williams, ele conheceu as obras de Anton Chekhov e teve oportunidades de criar suas primeiras obras como o conto *Stella for stars* (1935) e peças de teatro que foram encenadas por pequenas companhias de teatro da cidade de Saint Louis, como: *The Magic Tower* e *Headlines*, ambas escritas em 1936. Mais tarde, foram escritas peças maiores como *Candles to the Sun* e *The Fugitive Kind*, ambas escritas em 1937. Logo após muitos desses trabalhos reconhecidos, mudou-se para Chicago, Illinois, e depois para New Orleans. Lá escreveu muitas outras peças como *The angel in the alcove*, *The lady of Larkspurlotion*, e *Vieux Carré*, todas escritas em 1938, inspiradas numa vida boêmia que Williams viveu quando morava numa região de imigrantes franceses localizada em New Orleans, peças que retratam as experiências de sua personalidade artística em desenvolvimento de acordo com Heintzleman & Smith-Howard, Williams “...became a major influence in his personal and artistic development (2005, p. 8)”¹³. Aqui Williams assume um codinome em homenagem ao seu estado natal. Ele passa a usar o nome artístico Tennessee Williams na assinatura de suas obras dramáticas.

Em 1939, Williams foi muito premiado e deixou New Orleans por Nova York. Este foi um tempo em que ele viajou muito, foi até a Califórnia, onde passou um tempo trabalhando numa fazenda. Passando por Taos, uma cidade do Novo México, visitou Frieda Lawrence, viúva do escritor D. H. Lawrence, muito admirado por Williams. Em Nova York conheceu Kip Kierman, um dançarino canadense com o qual teve um romance, retratando suas experiências na peça *Something cloudy, something clear* (1940), estreado no Wilbur Theatre em Boston, Massachusetts. A peça foi um verdadeiro desastre, não pelos ataques da crítica, mas sua apresentação foi considerada um ato criminal pelas autoridades do estado. Ela foi mais tarde produzida, e, em decorrência do seu conteúdo, obteve aceitação pelo público.

Suplantando esse golpe, *The Glass Menagerie* (1945) foi considerada sua obra prima da dramaturgia e teve muito sucesso em Chicago. Em linhas gerais, *The Glass Menagerie* conta a vida de Tom e sua irmã deficiente, Laura, ambos controlados pela mãe, Amanda. Alguns críticos acreditam que Tennessee usou nessa peça suas próprias experiências de família, que inspiraram o drama. O reconhecimento de crítica e do público conferido a Williams lhe rendeu muito dinheiro. Em dois de março de 1945 ele escreveu para sua mãe

¹³ “...tornou-se uma grande influencia em seu tempo pelo seu desenvolvimento artístico.” Tradução nossa.

dizendo que estava recebendo \$1.000 por semana que vinham das apresentações de sua peça. Williams cedeu metade dos royalties para sua mãe, para que ela adquirisse independência financeira, realizando seu sonho de livrar-se da dependência do marido de acordo com Heintzelman & Howard: “Williams had assigned half of the royalties from *The Glass Menagerie* to her. The play that she had inspired sustained her for the rest of her life and enabled her to realize her dream: independence from her husband, Cornelius (2005, p.10)”¹⁴. Williams atribuiu todo aquele sucesso a sua mãe.

Williams seguiu avaliado com grande reconhecimento pela crítica norte americana, apresentando vários outros sucessos na Broadway, incluindo peças como *The Glass Menagerie* (1945), *Summer and Smoke* (1947), *A Rose Tattoo* e *Camino Real* (1951), *Cat on a Hot Tin Roof* (pelo qual ganhou um segundo prêmio Pulitzer em 1955), *Baby Doll* (1956), *Orpheus Descending* (1957) e *Night of the Iguana* (1961), com algumas destas obras adaptadas para o cinema. Além dessas peças, há duas escritas por Williams que ele usa como cenário a vida boemia de New Orleans, as quais são: *Auto-da-fé* (1947) e *A Streetcar Named Desire* (1947).

The Glass Menagerie, como dito acima, ganhou o prêmio New York Times Drama Critics 'Circle de melhor peça da temporada. Depois deste grande primeiro sucesso, Williams vai para um *resort* no México, às margens do rio Chapala, no verão, para escrever sua nova obra. Neste novo trabalho, Williams falaria de uma heroína que sofreria pelo seu passado e pela perda de uma propriedade no sul dos Estados Unidos. Começa então, neste período, a escrever a obra *A Streetcar Named Desire*. Foi com esta peça que Williams recebeu seu primeiro Pulitzer Prize em 1948. Além disso, Williams atingiu um público em nível mundial em 1950 e 1951, quando *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire* foram adaptadas para o cinema.

A peça *A Streetcar Named Desire* foi um grande sucesso pela direção de Elia Kazan, com participação dos atores Jessica Tandy e Marlon Brando. A peça alcançou 855 apresentações em New York como afirma Heintzelman & Howard: “The production, directed by ELIA KAZAN and featuring JESSICA TANDY and MARLON BRANDO, ran for a record 855 performances in New York...(2005, p. 11)”¹⁵. Conferiu ao autor pela segunda vez o New York Drama Critics Award e o primeiro Pulitzer Prize conferido a Tennessee

¹⁴“Williams passou metade dos royalties (direitos autorais) da peça *The Glass Menagerie* para sua mãe. A peça foi inspirada inteiramente na vida dela, capacitando-a a realizar seu sonho de independência de seu marido Cornelius.” Tradução nossa.

¹⁵ “A produção, dirigida por ELIA KAZAN e a participação de JESSICA TANDY e MARLON BRANDO, bateram o recorde de 855 apresentações em New York...” Tradução nossa.

Williams. Com o dinheiro do prêmio, Tennessee Williams viajou para a Europa com Frank Merlo. Conheceu a Itália e desfrutou de uma extensa temporada nesse país, produzindo, a partir dessa experiência, duas outras peças, *The roman spring of Mrs. Stone* (1950) e *The Rose Tattoo* (1951).

Enquanto recebia mais reconhecimento da crítica e do público, ocorreu mais um fato positivo na vida de Tennessee Williams. Ele conheceu e se apaixonou por Frank Merlo, em 1947, enquanto vivia em New Orleans. Merlo, que foi a segunda pessoa mais amada e importante em sua vida. Frank Merlo nasceu em New Jersey e era descendente de uma segunda geração siciliana de Norte Americanos. Serviu à Marinha dos EUA na segunda guerra mundial e foi uma influência estabilizadora na vida caótica de Williams. Na ocasião, Williams vivia com o avô, que apoiava sua condição homossexual de acordo com Heintzelman & Howard: “The Reverend Dakin was accepting of his grandson’s sexual orientation and immensely proud of his success (2005, p11) ¹⁶, e Merlo, sob o mesmo teto. Após um tempo de grande sucesso e felicidade, houve, sobretudo, um tempo de crise, aflição e mudança na vida de Williams pela morte de seu amado avô. O Reverendo Dakin morreu em 1957, o que marcou o dramaturgo com um período de grande depressão e perda. Mas tarde, em 1963, Merlo morre de câncer de pulmão. A partir daí, o dramaturgo entrou em uma depressão profunda que durou dez anos. Na verdade, Williams lutou contra a depressão durante a maior parte de sua vida, mas desta vez usava as drogas e o álcool como fonte de consolo pela perda das duas pessoas mais amadas no mundo. Viveu com o medo constante da loucura que havia acometido sua irmã Rose Williams.

Em 25 de fevereiro de 1983, Tennessee Williams foi encontrado morto, engasgado com uma tampinha de garrafa em sua suíte no Elysee Hotel na cidade de New York. Citando Heintzelman & Howard, o drama permeou a morte e a vida de Williams. “Drama surrounded him in death as it had in life¹⁷”. (2005, p. 14) Ao tratar de sua morte, Williams afirmava repetidamente e até escreveu quando vivo que gostaria que seu corpo fosse enterrado ao mar perto da costa da Flórida, assim como seu favorito poeta Hart Crane. Mas seu irmão, Dakin Williams, não apenas ignorou este último pedido, ainda enterrou o dramaturgo na cidade que ele mais detestava. Por decisão de Dakin, Williams foi enterrado no dia 5 de Março de 1983 ao lado de sua mãe Edwina Dakin Williams, no Calvary Cemetery, na cidade de Saint Louis, Missouri. Dakin inflexivelmente acreditava que, pelo legado literário deixado pelo irmão, seus restos deveriam estar em lugar acessível.

¹⁶“O Reverendo Dakin aceitava a orientação sexual de seu neto com imenso orgulho e sucesso.” Tradução nossa.

¹⁷ “O drama permeou-o na morte, assim como na vida.” Tradução nossa.

Sem nos rendermos ao biografismo crítico, não podemos, contudo, deixar de mencionar, como o fazem vários críticos, o quanto a dramaticidade implicada na experiência de Tennessee Williams vazou para sua obra, que analisaremos, entretanto, enquanto construto estético, daí a necessidade de entendermos, do ponto de vista teórico, como se dá a construção do texto dramático, objeto do nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO II - O DRAMA SOCIAL

2.1 - A POÉTICA ARISTOTÉLICA: FUNDAMENTOS PARA O ESTUDO DO DRAMA

Aristóteles, em sua *Poética*¹⁸, fundamenta a poesia épica, cômica e a trágica usando como base a ideia de que todas estas categorias poéticas provêm da imitação (*mimesis*). Estes tipos poéticos, segundo o Estagirita, distinguem-se quanto ao meio, ao objeto e ao modo como são imitados. Partindo deste ponto, Aristóteles faz uma equivalência entre obras de poetas épicos, cômicos e trágicos, usando como referência Homero, Aristófanes e Sófocles. Comparando as afinidades entre estes três estilos poéticos, Aristóteles profere em seguida que as obras destes autores clássicos em questão representam pessoas agindo, atuando. Revelando a base do épico e do drama, que é a imitação da vida, Aristóteles afirma, entretanto, que, enquanto as ações na épica são narradas, no drama elas são diretamente representadas:

Em consonância com isso, Sófocles, num certo aspecto, poderia ser classificado, enquanto artista da imitação, como tendo afinidade com Homero, na medida em que ambos retratam pessoas boas, e por outro lado, como a tendo como referência a Aristófanes, pois ambos representam pessoas agindo diretamente; disso se origina a afirmação de alguns de que se atribui o nome drama às peças porque representam as pessoas em ação (2011, p. 43).

A contribuição aristotélica que explica a *mimesis* afirma que esta diz respeito particularmente à imitação de uma ação de natureza humana. É por meio da ação que somos diferentes de todos os outros seres do mundo. Segundo Aristóteles, o que aprendemos é

¹⁸ Esta edição da *Poética* de Aristóteles traduzida por Edson Bini (Ed. Edipro, 2011), usa o termo “narrativa” quando trata da palavra “trama” ou “ação” termos usados por outros tradutores. Optamos por continuar a usar o texto da referência, contudo, fizemos os devidos ajustes ao longo do texto quando necessário, e substituímos “narrativa” por “trama” ou “ação”.

desenvolvido em nós por meio da imitação. Assim como ele mesmo declara: “De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais; ele é o mais imitativo de todos e é através da imitação que desenvolve seus primeiros conhecimentos” (2011, p. 44).

A partir deste conceito, os homens imitam uns aos outros e aprendem entre si atos e costumes durante sua existência. A filosofia alemã, através de Hegel, reafirma esta questão levantada por Aristóteles quando fala da poesia dramática. Segundo Hegel, a poesia dramática provém do desejo humano de imitar, ou seja, de representar nossa existência através das nossas ações, refletindo atitudes da vida real continuamente através de nossas interações. “A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representadas por personagens que relatem os fatos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos.” (HEGEL, 1980, p. 279) Sendo assim, reafirma-se o preceito de que a imitação é uma forma de representação da realidade. Conclui-se, portanto, que a imitação é a base do drama¹⁹ e, no palco, os atores representam a vida.

Como já dissemos, a *Poética* trata dos gêneros ficcionais como a epopeia, a comédia e a tragédia, mas o assunto que predomina na obra aristotélica é a construção da tragédia. Em seu texto, Aristóteles classifica a tragédia como gênero dramático elevado, dignificador das ações humanas. Assim, a tragédia é objeto de atração pela estrutura ricamente poética dos textos trágicos e por meio da aceitação do público. Por consequência das ações miméticas, a tragédia, nascida de improvisações, pouco a pouco destacou-se por elementos peculiares em sua estrutura, segundo o mestre Estagirita, o texto trágico tendo se estabilizado enquanto forma artística quando atingiu um estilo próprio.

Depois de esclarecer o conceito de *mimesis*, Aristóteles passa a fazer comparações entre a comédia, a epopeia e a tragédia. Em linhas gerais, segundo as ideias aristotélicas, a comédia é classificada como imitação de caracteres inferiores em relação à tragédia e à epopeia. Estes dois últimos gêneros apresentam caracteres nobres e superiores. Na epopeia a narrativa é longa, ocorrendo uma sucessão de fatos, sendo possível a sucessão de fatos, ao mesmo tempo, enquanto que na tragédia existe a presença de diálogos breves com ações curtas, e os acontecimentos não ocorrem simultaneamente. A extensão dos eventos da tragédia também lhe é peculiar, pois, para não perder sua unidade de ação, os acontecimentos trágicos não podem passar “o tempo de uma revolução solar, ou perto disso” (ARISTÓTELES, 2011, p.48). Tomando por princípio as ideias de Luna (2009) em relação à

¹⁹ E também da épica.

epopeia essa restrição de tempo não se faz necessária, por ser possível à estrutura do texto narrativo tratar de vários eventos simultaneamente e poder prolongar-se na recontagem das ações, enquanto a tragédia é limitada temporalmente pela duração do espetáculo teatral no qual deverá ser encenada. Lembremos que os gregos escreviam suas tragédias para serem encenadas em festivais religiosos em homenagem ao deus Dioniso.

Aprofundado o conceito da tragédia, Aristóteles indica claramente como ela deve ser produzida. O Estagirita define o que significa a tragédia, como podemos ver a seguir:

Tragédia, assim, é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual (os atores) fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam a purgação desses sentimentos. (2011 p.49).

Segundo ele, existem alguns elementos importantes para a composição da tragédia, como a unidade da ação, o tempo do espetáculo, o espaço de encenação, a interpretação teatral e o público, que recebe a mensagem do espetáculo. Neste sentido, o Estagirita enumera seis elementos que compõem a tragédia. Os tais componentes são: a ação (o chamado *mythos*, ou trama), o caráter, a elocução, o pensamento, o espetáculo e o canto ou poesia lírica. Quanto aos elementos da tragédia, a princípio, Aristóteles (2011) profere que o cerne é composto pelos atos e pela ação (trama). A trama refere-se à junção entre ações e caráter, esta é a parte mais importante de um texto trágico. Na trama da tragédia, percebe-se a presença de fatores importantes, que causam efeitos fascinantes ao público, que são a peripécia (*peripeteia*) e o reconhecimento (*anagnorisis*). A ação, portanto é, a alma da tragédia. Quanto aos efeitos provocados pelo texto trágico, comentaremos posteriormente suas implicações. Em segundo lugar na constituição da tragédia vem o caráter, uma categoria que se dá a ver quando o personagem revela uma escolha moral. Segundo o filósofo da *Poética*, o caráter diz respeito às atribuições de qualidade que fazemos aos agentes da ação. As idéias são termos usados no discurso que exprimem pensamento. O pensamento expressa ideias reveladas harmonicamente dentro do conteúdo da ação. A fala, também chamada de elocução, interpreta por meio de palavras as ações, em verso ou prosa. A poesia lírica (ou canto) é o elemento agradável no espetáculo. O último elemento componente da tragédia, segundo o Estagirita, é o espetáculo. Este atua sobre o público, mas, segundo Aristóteles (2011), está fora do domínio poético, pois o efeito da tragédia existe independentemente de atores ou representação, podendo a mesma ser apenas lida.

A ação é o início e a alma da tragédia, segundo Aristóteles. Na tragédia temos a unidade da ação, que é caracterizada por ser a espinha dorsal do texto trágico. Segundo

Aristóteles (2011, p.52), “a tragédia é imitação de uma ação consumada constituindo um todo e de uma certa extensão (pois é possível termos um todo que falta a extensão).” Todavia, sabemos que um texto inteiro é o que tem começo, meio e fim. Portanto, assim como o texto tem sua extensão, a tragédia deve ser bem escrita e ordenada para não perder a ideia geral que foi estabelecida. A unidade do texto trágico deve ter essas características, apresentando em sua trama palavras e ações que expressem sensações capazes de emocionar o público diante do palco, a fim de provocar a “purgação de sentimentos” (*katharsis*) de duas emoções que, segundo Aristóteles, são típicas da tragédia: a piedade e o temor. As relações de causalidade também são fatores importantíssimos da narrativa épica e trágica, justamente porque, nas tramas, as ações acontecem uma como consequência de outras, até atingirem o efeito final.

A existência de um eixo centralizador nas tramas dos textos épicos e trágicos é mencionada por Luna da seguinte forma: “Interessante é notar que as considerações aristotélicas não se resolvem no sentido de aclamar tramas como números de personagens ou de episódios reduzidos, mas tramas construídas em torno de um eixo centralizador, no caso da epopeia homérica, o retorno de Ulisses” (2009, p. 67). Dentro desse eixo centralizador, Aristóteles sugere uma articulação da ação trágica conhecida como um artifício para o início da trama, que nas tragédias geralmente começa *in medias res*²⁰. Esta técnica dramática refere-se a eventos que fazem a representação ser iniciada no meio da história a ser representada, enquanto personagens, cenários e conflitos são introduzidos aos poucos por meio dos diálogos e de *flashbacks*, tal como afirma Luna:

Esses fatos serão apresentados através de recursos narrativos, trazidos à baila em forma de *flash-backs*, suscitados pela memória, seja explicitamente, como atos de reflexão consciente de certos personagens, seja indiretamente, como lembranças ocasionais, revivificação de sentimentos nostálgicos, enfim, variam as estratégias de resgate deste passado (2009, p.66).

O uso desta técnica no texto trágico não pode atrapalhar a unidade da ação, que não pode ser fragmentada. Sua extensão exige clareza nas ações. De forma que, se ocorrer alguma transformação numa sucessão de eventos, seja na falta ou presença de algum fato, que isto não acarrete perdas na sequência total da ação. Além da unidade da ação, outro fator relevante nos textos trágicos é a presença da verossimilhança, fator essencial para a composição da ação trágica. A verossimilhança compreende, segundo Aristóteles (2011, p. 94), a estratégia de

²⁰ *In medias res* – (latim – “no meio dos acontecimentos”) “é uma característica própria da epopeia, Horácio reconhece na *Odisseia* e na *Ilíada* a interrupção dos acontecimentos. Ou seja, a narração não é relatada no início temporal da acção, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento.” E-dicionário de Termos Literários Carlos Ceia. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=426&Itemid=2 - acesso em: 09 mar. 2013.

convencimento do público: “Quanto às necessidades da poesia, é preferível o impossível plausível ao possível implausível [...]”, ou seja, é verossímil, portanto, um fato no qual é possível acreditar, mesmo que não tenha acontecido ou que, do ponto de vista do real, não seja possível de acontecer, mas seja representado na poesia como verossímil, portanto, como plausível. A verossimilhança é a impressão de realidade daquilo que é representado na ficção. Pelo que nas tragédias “os poetas recorrem aos nomes reais” (2011 p.55), para que a estória torne-se verossímil. Note-se, contudo, que os nomes aos quais se refere Aristóteles são os nomes das personagens míticas, então tomados como referência para as tragédias.

A ação trágica ideal aristotélica é aquela que carrega em sua unidade de ação a peripécia (*peripeteia*) e o reconhecimento (*anagnorisis*), acarretando o sofrimento da personagem. Estes são fatores marcantes, que trazem beleza e efeito ao texto trágico. Luna concorda com estes princípios aristotélicos, comentando que a realização de uma ação trágica merece alguns cuidados especiais, a saber:

Mas não se realiza uma ação trágica ideal sem alguns cuidados especiais: a comoção trágica depende, por exemplo, de um erro involuntário cometido por um herói (*hamartia*), de uma inversão que surpreenda o público no decurso da ação (*peripeteia*), concorrendo preferencialmente essa inversão em consequência de uma revelação ou conhecimento (*anagnorisis*) de fatos inesperados, desconhecidos. (2009, p. 61)

Voltando à Aristóteles, a estrutura da trama trágica é subdividida em dois tipos, como afirma o próprio Estagirita: “Há narrativas simples e complexas, até as ações imitadas pelas narrativas enquadram-se precisamente nesses tipos” (2011, p. 57). As ações simples tratam de ações contínuas e unitárias, mas não têm a presença da peripécia e do reconhecimento. Por outro lado, a trama complexa pode carregar três elementos, a saber: a peripécia, o reconhecimento e o sofrimento. Todos eles podem vir em conjunto ou um de cada vez, em combinações. Na ação complexa a peripécia surge de forma a apresentar uma mudança de direção nos eventos. Outro elemento da narrativa complexa é o reconhecimento; ocorre quando se passa de um estado ignorante para um estado de conhecimento, podendo conduzir a um estado de “amizade à inimizade, e envolvendo personagens destinados à boa sorte ou ao infortúnio.” (ARISTOTELES, 2011 p. 58) O tipo de melhor reconhecimento ocorre quando este vem concomitantemente com a peripécia. É o que ocorre na trama do *Édipo Rei* de Sófocles, quando o herói descobre que desposou a própria mãe e matou o próprio pai, conhecimento de verdades que invertem o curso da ação: ao invés de rei, Édipo torna-se com isso um pária. Além desses dois elementos, Aristóteles revela um último elemento que compõe a ação complexa, que é o sofrimento.

O sofrimento (*o patético*) deve ser marcado, segundo Aristóteles, por “uma ação destrutiva e dolorosa, tal como mortes no palco, agonias, ferimentos e outras coisas semelhantes” (2011, p. 58-59). Por sua vez, levando em consideração que a ação trágica carrega relações de peripécia, reconhecimento e sofrimento, é preciso reforçar os efeitos da atuação em cena para que sejam convincentes ao público, a fim de que este fique tomado pela emoção, tal como afirma Aristóteles:

Na medida do possível, deve-se, inclusive, trabalhar a narrativa [ação] com os próprios gestos, visto que há uma afinidade natural que faz daqueles tomados por emoções os personagens mais convincentes, e a angústia ou ira mais genuínas são transmitidas por aquele que realmente experimenta esses sentimentos (2011, p. 69).

Ainda argumentando sobre a estrutura bela e complexa do texto trágico, Aristóteles profere que é necessário construir a imitação dos fatos inspiradores de temor e pena, ponderando sobre a construção desses efeitos para que não cause dano à tragédia, como afirma a seguir:

Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação – em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infelizes (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refuges, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira simpatia humana, nem pena, nem temor) tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante; assim o resultado não será nem pena, nem temor. Resta o herói em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurado entre aqueles que desfrutaram grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes, e homens famosos de famílias como essas (1981, p. 31-32).

Sendo assim, caso não exista um equilíbrio na construção do texto trágico em expressar simpatia humana, pena e temor, não ocorrerá a catarse esperada comumente na arte trágica. Aconselhando poetas a respeito do efeito da ação trágica, o filósofo da *Poética* afirma que: “ainda que não a vendo representada, aquele que escuta os fatos que se passam experimentaria horror e compaixão ao ouvir o que sucede, como experimentaria ao ouvir a narrativa de *Édipo*” (ARISTÓTELES, 2011, p. 62)²¹. Sendo assim, deve-se produzir uma trama de forma que, mesmo que ela não seja representada, aquele que a lê ou escuta, passa a sentir os mesmos sentimentos de temor e compaixão, ao ouvir sobre a estória contada.

²¹ Grifos do autor.

Levando em conta essa emoção produzida na tragédia, quer pelo texto ou pelas sensações do espetáculo, a arte da imitação não traz consigo uma ação imoral ou enganosa, como afirmava a crítica platônica exposta na obra *A República*. Sócrates, o filósofo representado por Platão, acreditava que “a poesia imitativa faltava com a moral e com a verdade, veiculando temas inapropriados à educação dos jovens e enfraquecendo o pendor racional dos homens, tornando-os passionais e emotivos” (2009, p.41). Em contrapartida, Aristóteles soluciona a questão separando ficção e realidade, colocando a arte numa esfera diferente em relação à realidade, proferindo que a obra de um poeta não consiste em contar um fato que aconteceu, mas detém-se em contar um fato que “poderia acontecer”, levando em conta o que é verossímil e necessário. O poeta, pois, compromete-se com fatos que podiam acontecer e enuncia verdades gerais. Já o historiador narra acontecimentos e fatos particulares, assim como o diz Aristóteles:

A diferença está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido. Consequentemente, a poesia filosófica é mais seria do que a história, pois a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular (2011, p.55).

Desta feita, o poeta não se interessa em expressar fatos como eles ocorreram, mas sim, em apresentá-los como eles poderiam acontecer, o que dá à arte a liberdade típica da criação ficcional estética. Chamamos, até o momento, atenção para o conceito de “ação”. Falta-nos dizer que a consequência dos atos provocados pelos personagens na tragédia gera um conflito. A ideia de conflito no texto trágico grego é atribuída aos deuses, ao destino ou a uma decisão equivocada da personagem que tem a vida subjugada ao seu próprio infortúnio, sofrendo a punição de seus atos. A noção do “erro” na tragédia é fundamental, pois o trágico advém de um conflito estranho à razão humana, contudo, a tragédia é uma forma que se quer compreensível, clara, racional, como afirma Luna (2009, p.44): “a dramaturgia trágica funda uma estrutura conflitiva que acaba por emprestar logicidade e inteligibilidade ao trágico, que, por definição, é estranho à razão humana.” Esta estranheza vem de acontecimentos funestos que acarretam sofrimento e morte. O erro aqui está atrelado a uma noção de transgressão que enquadra a ação trágica como consequência de ações humanas. De acordo com Luna, esta noção de erro é, frequentemente, representada como um “erro intelectual”, involuntário, como aqui se afirma: “A esse respeito, considere-se, por exemplo, como o teatro grego optava por representar o “erro trágico” como erro intelectual, involuntário, puro equívoco – ato irreparável, funesto mas resultante de uma ação isenta de conotações moralizantes” (2009, p.46).

Partindo desta noção do erro trágico presente nos textos gregos chegamos a um dos elementos que compõem a dramaturgia moderna. Esta tradição trágica, que começou entre os gregos, atravessa a antiguidade latina para enfim chegar à modernidade e ao drama tal qual o conhecemos hoje. Concepções criadas já nos textos dramáticos latinos tiveram como eixo central uma diferente conotação do erro trágico, devido aos acontecimentos histórico-filosóficos da época. Essa digressão latina em relação ao “erro trágico” será fundamental ao drama moderno.

2.2 - O “ERRO TRÁGICO” E OUTROS ELEMENTOS DO DRAMA MODERNO

O tratamento da antiguidade latina com relação à tragédia surge, como dissemos acima, de uma forma diferente dos gregos. O fato é que a tragédia passa a assumir uma nova configuração na antiguidade latina, afastando-se do modelo aristotélico devido também à falta de circulação da *Poética*, consequência da grande transformação da cultura helenista. No fazer trágico latino, cujo expoente seria Sêneca, está implícita a noção do erro humano como ação voluntária, maléfica, criminalizadora. O erro aqui tem, portanto, conotação diferente do que constatamos na tragédia grega. Para os gregos, o erro trágico era usualmente classificado como erro intelectual, e embora houvesse erros voluntários, a ênfase das ações não recaía na malignidade, antes no infortúnio das personagens. A concepção latina de erro está voltada a padrões estoicos, enfatizando a queda trágica como consequência de criminalidade, imoralidade e culpa, fazendo com que as personagens sofram pela consequência dos seus atos maléficos voluntários. Estas ações trazem consigo uma espécie de castigo por crime cometido, este castigo não está ligado ao destino, mas sim às ações causadas pelas personagens, tal como afirma Luna:

Essa ênfase da malignidade humana como deflagradora do trágico produzirá no legado latino um esquema simplificado no qual o trágico se configura como castigo por crime cometido, consequência direta dos descarrilamentos das paixões humanas, esquema facilitado pela noção de culpa que marca a humanidade “naturalmente” fadada ao erro – “errar é humano” (2008, p.32).

Com outro olhar sobre a arte trágica, mas sem se desviar da concepção de erro na mensagem central da tragédia, a tradição dramática cristã persistirá na noção de erro trágico como derivado de ações humanas errôneas voluntárias, propositais. Estas características são pontos marcantes nas tramas dos escritores renascentistas, que produzirão comoventes dramas

humanos, como Shakespeare por exemplo, cuja dramaturgia está repleta de tragédias engendradas pela maldade dos próprios homens.

Contudo, a história da arte trágica está marcada por uma mudança significativa na forma da tragédia. No século XVIII, com as revoluções políticas e sociais e o advento do Romantismo, os heróis do drama trágico deixam de ser reis e nobres e passam a representar homens comuns. A linguagem elevada também dá lugar a uma linguagem prosaica e o lugar antes ocupado pelos deuses e pelo destino nas tragédias antigas passa a ser ocupado exclusivamente por ações humanas. É assim que nasce o drama moderno, por excelência, drama social, conflito entre seres e instituições humanas.

2.3 - O DRAMA SOCIAL E AS TEORIAS MODERNAS

Tal como na tragédia, o drama moderno têm sua unidade de ação e essa é essencialmente caracterizada pelo conflito que alicerça e move a trama. Todavia, existe nesta ação uma unidade contínua e completa, mantendo-se as bases do modelo aristotélico. Hegel concorda com essa afirmação em seu tratado filosófico sobre a poesia dramática moderna quando afirma: “A única lei verdadeiramente inviolável é a da unidade de ação” (s.d., p. 288). Considerando as assertivas aristotélicas concernentes à imitação, a teoria do drama moderno, mediante a reformulação hegeliana da noção de ação, é apresentada com uma ideia mais elaborada do que as formulações contidas na *Poética* de Aristóteles. Deste modo, a ação dramática moderna, segundo Hegel, ocorre essencialmente num ambiente de conflitos em meio a oposições e não sob uma fatalidade do destino, como era concebida através dos textos da tragédia grega. Sujeita às circunstâncias que ocorrem na ação dramática, a noção de conflito proposta por Hegel argumenta que o foco desta ação “[...] decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita à circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem” (s.d., p. 279). Sendo assim, em meio aos conflitos da ação e através da vontade de uma personalidade subjetiva, nasce o drama moderno, tal como afirma o filósofo alemão. Para Hegel, a dramaturgia trágica moderna acolhe personagens comuns, mas não do ponto de vista como o fazia a comédia, e sim com a gravidade das antigas tragédias, embora o drama moderno nem sempre precise acabar em desfechos trágicos:

A personalidade subjetiva, em vez de se comprazer com bizzarrias cômicas, trata os caracteres e as circunstâncias com perfeita seriedade, enquanto que a firmeza trágica da vontade e a gravidade das colisões se encontram atenuadas e moderadas a ponto de tornarem possível uma conciliação de interesses e o acordo harmonioso dos indivíduos e dos fins (HEGEL, s.d., p. 332).

Tudo no conflito da trama ocorre por meio de uma colisão que, por forças contrárias, neutralizam-se uma sobre a outra, culminando no desfecho da trama. Por conseguinte, além da noção de conflito, a ação dramática também está ligada à vontade da personagem, que provoca com seus desejos e vontades subjetivas os conflitos e as consequências de seus atos. Em se tratando dessa personalidade subjetiva que o drama moderno traz consigo, esta nova noção trágica dos eventos revela também um novo tipo de caráter humano, diferente do teatro grego, preferiu mostrar um herói dotado de razão, mas impedido de tomar livremente suas próprias decisões, antes sofrendo as consequências das circunstâncias que o destino lhe reservara, como afirma Luna na seguinte referência:

O teatro trágico dos gregos, por exemplo, esmerou-se em derivar catástrofes de uma injunção comovente entre ação humana e destino, representando situações que se revelavam fatídicas porquanto representativas das ações de um herói dotado de razão, mas “cego” diante de suas escolhas, ineficiente em relação a forças ou circunstâncias que se fazem trágicas, “errando” por um universo, em última instância, regido por leis inescrutáveis (2009, p. 36).

Após séculos de opressões, confrontos, mudanças de parâmetros sociais e ideológicos, o homem renascentista, refletindo sobre sua condição, vê-se como dono de sua razão, e, ao passo que revela a força de sua vontade, luta para alcançar, com suas ações, sua tão sonhada liberdade. Compreende-se então que, desde a antiguidade latina até o surgimento do teatro moderno, a ideia de conflito trágico chega à modernidade modificada por acontecimentos histórico-filosóficos no percurso da humanidade, tal como se afirma quando Luna profere: “[...] entre a Antiguidade latina e esse reaparecimento do teatro no mundo moderno, o conflito dramático aparece revestido em outras formas, acolhendo novas concepções estéticas, teóricas e filosóficas” (2009, p. 38). Diante da visão produzida pelo teatro renascentista, as personagens trágicas da nobreza expressam uma liberdade excessiva, sendo senhores absolutos de suas vontades e desejos. Contudo, outras mudanças ocorrem na história da arte dramática quando se muda o paradigma das personagens para uma nova realidade moderna, que não mais admite heróis e anti-heróis de alta posição social, mas apenas personagens reconhecidas como representativas dos cidadãos da vida burguesa

cotidiana. Assim, quando as personagens principais da ação dramática na modernidade já não são mais reis, comandantes armados ou aristocratas, e, sim donas de casa, boêmios, caixeiros viajantes e trabalhadores fabris, as ações dramáticas revelarão no palco a representação da vida comum da sociedade. Desta feita, nos textos da dramaturgia moderna, as personagens são apresentadas e representadas como indivíduos comuns, tal como afirma Luna:

Até então, apenas reis e príncipes, figuras de elevado *status* social podiam ser protagonistas do drama sério – com a revolução romântica, a tragédia assume definitivamente uma nova roupagem do gênero burguês, despede-se da rigidez das regras clássicas e passa a conceder seus mais comoventes papéis a homens e mulheres comuns, gente como a gente, produzindo no teatro, senão a morte da tragédia, certamente o nascimento do chamado drama social, gênero muito mais afeito à representação dos conflitos e crises do homem moderno (2009, p. 39).

Diante deste novo conceito, o drama social apresenta conflitos em cena trazendo as incertezas e as frustrações do homem moderno. Sendo assim, o conflito social é a base da ação nos textos dramáticos modernos, e é através do conflito que encontramos explicações dos motivos perseguidos pelas personagens no decorrer da ação, conforme Hegel afirma:

Ora, como vimos, as circunstâncias de uma ação dramática são tais que ao fim individual se antepõe obstáculos, postos por outros indivíduos que perseguem fins diferentes e não menos justificados, pelo que surgem conflitos e complicações de toda espécie. A ação dramática processa-se assim essencialmente por um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Isto equivale a dizer que o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como nos caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem (s.d., p. 288).

Esta noção hegeliana do conflito no drama moderno indica que este é a base central da ação. Com essa afirmativa, geraram-se questões polêmicas entre os estudiosos da dramaturgia quanto à verdadeira definição da ação no texto dramático da modernidade. A teoria sobre a ação, neste caso, apresentaria duas vertentes, uma define que a ação está baseada na “força da vontade” que move a personagem em direção aos conflitos. Outra concepção diz que a ação dramática está baseada na crise vivida pela personagem na trama. Vejamos como é defendida a primeira vertente referente à ação definida por Ferdinand Brunetière em 1894.

Brunetière (*apud* Luna) acredita que a noção de conflito na ação, formulada por Hegel, dá origem à “Lei do Drama.” A discussão sobre a lei do drama está inicialmente baseada no livre-arbítrio das personagens, tal como o mesmo afirma:

É ação movimento? Certamente não, e não há ação verdadeira exceto aquela de uma vontade consciente de si mesma, consciente (...) dos meios que emprega para sua realização, uma vontade que os adapta ao seu objetivo, e todas as outras formas de ação são apenas imitações, simulações, ou paródias (2009, p.214).

Esse livre-arbítrio gera a ideia de que é necessário um esforço para alcançar um determinado objetivo, conseqüentemente, tudo deve contribuir na ação dramática para conquistar o que se quer. De semelhante modo, Luna reflete essas assertivas de Brunetière quando profere a seguinte linha de raciocínio: “A vontade é, então, para Brunetière, o motivo condutor da ação dramática. E mais, é a quantidade de vontade exercida em maior ou menor intensidade que determina o grau de excelência da obra dramática” (2009, p. 214).

O que Brunetière tenta esclarecer está na distinção das espécies dramáticas, o que, segundo o autor, ocorre por consequência dos obstáculos enfrentados através da vontade das personagens. Ele acredita que a vontade é a base de todo o drama, não somente da tragédia, além disso, é a vontade (ou livre-arbítrio) o fator determinante da ação dramática. Esta noção da influência da vontade na ação define a lei geral do teatro, tal como se afirma: “A lei geral do teatro define-se pela ação de uma vontade consciente de si mesma; e as espécies dramáticas distinguem-se pela natureza dos obstáculos encontrados por essa vontade” (BRUNETIÈRE *apud* LUNA, 2009, p.215). Adotando essa nova lei para a ação dramática, focalizaríamos a vontade como elemento dramático principal na dramaturgia trágica. A partir daí, a tragédia poderia ser redefinida para além dos padrões aristotélicos, enquadrando-se numa concepção moderna de ação como consequência da volição humana em atuação na trama.

Por outro lado, em confronto com a visão de Brunetière, William Archer, em 1912, declara que o conflito é apenas um dos elementos dramáticos, mas não é a essência do drama. Para Archer, a definição encontrada por Brunetière para descrever a substância de muitos dramas não estabelece uma diferença contundente entre seus gêneros. Ele acredita que o conflito é apenas um dos elementos que fazem parte do drama, não sua essência. Analisando as peças *Édipo Rei* de Sofocles, *Otelo*, de Shakespeare e *Os espectros*, de Ibsen, Archer tirou conclusões de que é a crise e não o conflito a essência do drama moderno.

As divergências entre esses estudiosos dramáticos só corroboraram para que a teoria dramática seguisse mais um passo, que foi dado por John Howard Lawson em 1936. Lawson acredita que ambos estavam corretos, mas cada um dos pesquisadores tinha devotado atenção a detalhes distintos para compor o que Lawson chamaria de a “Lei do Conflito”.

Segundo Lawson, Archer rejeitava a ideia de conflito no drama caracterizando-o como choques de vontades, mas concordava que o teatro lida com situações que afetam a vida

e as emoções humanas. Tudo isso era encarado como crise para Acher. Por sua vez, Lawson propõe que essa ideia da crise era concordante e pertinente à noção de conflito. Sendo assim, na concepção de Lawson, os conflitos, base da ação, são intensificados até atingir um ponto de crise. Baseado nessa linha de pensamento, Lawson constrói sua teoria dramática apoiando-se na noção de conflito social. Sendo assim, a ideia de conflito social proferida por Lawson é claramente apresentada como segue:

The essential character of drama, is social conflict – persons against other persons, or individuals against groups, or groups against other groups, or individuals or groups against social or natural forces – in which the conscious Will exerted for the accomplishment of specific and understandable aims, is sufficiently strong to bring the conflict to a point of crisis (1960, p.168)²².

Aqui, a intensidade do conflito depende do que se quer alcançar e essa potência determina o seu resultado na ação dramática. Ao combinar esses pontos de vista, Lawson chega ao princípio dramático que projeta no drama uma significação inovadora, tal como se depreende das conclusões de Lawson.

As formulações de Lawson referentes a essa afirmação giram em torno de que a evolução máxima do conflito é a crise e, por conseguinte, uma nova situação dramática pode ocorrer a partir de cada crise para dar continuidade à trama. Esta teoria é reforçada pelas palavras do próprio Lawson, como vemos a seguir: “When human beings are involved in events which lead to a crisis, they do not stand idly by and watch the climax approach”²³. Esse embate dramático é realizado quando um objetivo consciente é perseguido, no qual o que está em jogo é o desafio entre pessoas ou entre indivíduos e forças sociais, assim como o próprio Lawson afirma: “[...] a conflict in which a conscious and definite aim has been set up in defiance of other persons or social forces”²⁴. E, como dito anteriormente, o teatro lida com representações da vida e esta traz consigo emoções humanas. Quando a vontade da personagem é intensamente exercida, esta procura um caminho que lhe é conveniente, entretanto, em conflito com outras forças criando situações para a precipitação da crise na

²² “O caráter essencial do drama é o conflito social – pessoas contra outras pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra outros grupos, ou indivíduos ou grupos contra forças sociais e naturais – no qual a vontade consciente, exercida com vistas a realização de objetivos específicos e compreensíveis, é suficientemente forte para conduzir o conflito a um ponto de crise” LAWSON, John Howard - Theory and Technique of Playwriting – Copyright by Hill and Wang – New York, 1960 p. 168 – Tradução nossa.

²³ “Quando pessoas estão envolvidas em eventos que desembocam numa crise, eles não ficam de braços cruzados esperando o clímax da ação.” LAWSON, John Howard - Theory and Technique of Playwriting – Copyright by Hill and Wang – New York, 1960 p. 166 – Tradução nossa.

²⁴ “Isso confunde um conflito entre pessoas com um conflito no qual um objetivo consciente e definitivo foi estabelecido em desafio a outras pessoas ou forças sociais.” LAWSON, John Howard - Theory and Technique of Playwriting – Copyright by Hill and Wang – New York, 1960 p. 164 – Tradução nossa.

ação dramática. Baseada nesse raciocínio, Luna, ao refletir sobre as proposições de Lawson, afirma que: “[...] a intensidade e o próprio significado do conflito dependem da disparidade entre o objeto e o resultado – em outras palavras, entre o propósito e suas realizações[...]” (2009, p. 218).

Deste modo, o livre arbítrio das personagens no drama moderno não pode ser interrompido ou afogado, mas precisa ser mobilizado para dar seguimento à crise no conflito dramático. Tais personagens precisam tomar decisões, mesmo que elas sofram as suas consequências. A vontade consciente realizada pelas personagens deve culminar para que a decisão do conflito dramático traga afinal “equilíbrio” ao ambiente conflituoso, ainda que essa restauração da ordem se dê somente ao final do drama, ao preço de sua última e contundente crise, como afirma Lawson mais uma vez: “A crisis is the point at which the balance of forces is so strained that something cracks, thus causing a realignment of forces, a new pattern of relationships” (1960, p.167)²⁵.

O drama moderno fica, portanto, definido como arte dos conflitos, uma forma na qual a vontade humana precisa ser livre e ativa a ponto de conduzir os conflitos a crises que se aplacam somente para dar lugar a novos conflitos e crises, até que se processe o apaziguamento geral da forma no desfecho dramático, patético, comovente, trágico.

CAPÍTULO III - STANLEY KOWALSKI, CONDUTOR DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO*: A AÇÃO TRÁGICA NO DRAMA MODERNO

Em formas narrativas romantizadas, ou de apelo popular, não é raro que se vislumbre representações dos “mocinhos” ou “mocinhas” como personagens virtuosas, belas, sensuais e heróicas, que tentam passar sempre uma boa impressão ou ensinar alguma verdade. Por outro lado, os vilões são sempre taxados como o inverso de toda virtude, beleza ou sempre são desprovidos de alguma qualidade moral. No entanto, no universo literário, em meio a obras de autores renomados, temos vários vilões que parecem ter qualidades de mocinhos, enquanto, na verdade, praticam atos perversos, destrutivos, vingativos e desumanos. Bons exemplos dessas personagens são: Conde Drácula (*Drácula* – Bram Stoker), Heathcliff (*O Morro dos*

²⁵“Uma crise é o ponto em que o balanço de forças é tão intenso que causa impactos sobre alguma coisa, causando assim, um realinhamento de forças, um novo padrão de relacionamentos.” Tradução nossa.

Ventos Uivantes – Emily Brontë) e Stanley Kowalski (*Um Bonde Chamado Desejo* – Tennessee Williams). O que há em comum entre essas personagens é a forma como são apresentadas pelos seus criadores. Todos estes citados parecem estar numa mesma esfera intrincada de características sedutoras, aparentemente do bem, mas, por outro lado, têm atitudes nefastas e cruéis para com as suas vítimas. O interessante é perceber que todas elas parecem ter boa aparência, são inteligentes, enigmáticas, sensuais e estão aptas a provocar algum tipo de encanto sobre suas vítimas. Estas personagens cravaram marcas em cada uma de suas histórias. Em cada espaço e tempo elas tornaram-se algozes de suas vítimas. Cada uma delas parece pertencer a uma época peculiar, tal como Drácula, que vem de um tempo remoto e obscuro; Heathcliff, que parece vir no meio de uma época de riqueza em meio a paisagens rurais do interior de seu país, num tempo antigo; e finalmente, na modernidade de uma sociedade que sofre as desventuras dos acontecimentos pós-segunda guerra mundial, em meio a uma cidade cosmopolita, chega Stanley Kowalski, rodeado por um contexto de vida materialista e de autoafirmação do ego. Será a respeito desta última personagem que deteremos as discussões nesta pesquisa. Com base na teoria do drama moderno, usando o texto dramático da peça *A Streetcar Named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*) do escritor Tennessee Williams, analisaremos a complexa personagem Stanley Kowalski.

Para chegar à casa de Stanley Kowalski na peça de Williams, será preciso ir a uma cidade chamada New Orleans, “[...] tomar um bonde chamado Desejo e depois pegar outro chamado Cemitérios, e então andar nesse segundo bonde por seis quarteirões e descer na parada... Campos Elísios!” (WILLIAMS, 2010, p.18) Contudo, advirto-lhe, leitor: talvez fosse prudente avisar-lhe quando vai chegar e quanto tempo deseja lá ficar; de maneira que, com sua bagagem e sua história, não cause nenhum conflito, perturbando a vida de seu anfitrião e de sua esposa. Quer uma dica? Ao chegar, ponha as cartas na mesa. Seja sincero, direto, evite rodeios. Diga, exatamente, o que veio fazer. Se visitar Stanley e sua família, ou passar uma temporada em sua morada modesta, o dono da casa ficará furioso, caso descubra que você chegou com meias palavras, destilando segundas intenções. Se descobrir suas inconstantes e loucas intenções, ele será implacável na revelação de seus mais íntimos segredos. Descobrirá uma forma de expulsar-lhe de casa. Se existirem em seus olhos, piedade, amor e compaixão, eles só verão sua esposa, Stella Kowalsky. Para Stanley, você estará fora da partida, e ele recomeçará um novo jogo, depois que descartar você, tal como uma carta fora do baralho.

A trama da peça que segue, prenunciada nas advertências acima, é conflitante, envolve mentiras, devaneios, vulgaridade, arrogância, raiva, vingança e desejo no mais amplo

sentido da palavra. A compreensão dos conflitos mais intensos decorrerá de revelações encontradas no texto de “*Um Bonde Chamado Desejo*.”²⁶ Os fundamentos dramáticos que direcionam a análise desta peça trazem consigo traços da pós-modernidade trágica. Sendo assim, a teoria do conflito proposta por Lawson é a base principal da análise dessa peça de teatro que será objeto de estudo desta pesquisa qualitativa. O estudo não pretende esgotar o assunto, mas abrir caminhos de discussão em torno das ações da personagem Stanley Kowalsky, no universo dramático criado pelo escritor e dramaturgo Tennessee Williams, à luz das teorias do drama moderno. A nossa hipótese sobre a análise dessa peça reside nas implicações que levaram a personagem Stanley Kowalsky a conduzir a ação dramática a um fim trágico sobre a personagem Blanche Dubois ao longo da trama. A partir desses referenciais, começamos nossa viagem tomando o bonde do desejo criado por Williams, e traçando uma rota de investigações sobre a personagem escolhida.

Nos primeiros momentos da peça, notamos que a vida segue seu caminho, assim como o bonde que traz Blanche Dubois à casa de sua irmã na cidade de New Orleans. Esta ideia de movimento, tanto do bonde quanto da ação propriamente dita, já é uma característica marcante no início da obra que começa *in medias res*.

Os acontecimentos que recebemos diante dos nossos olhos vêm de um emaranhado de informações conflituosas apresentadas pelas personagens, pelo ambiente e pelas ações que movimentam suas vidas. A intenção de apresentar o início da peça *in medias res* escolhido pelo escritor mostra que se requer do público a percepção de uma ação dinâmica da realidade, mesmo se tratando de uma obra de ficção. Na medida em que a ação começa, as informações chegam ao público fragmentadas como um quebra-cabeça. Esta ignorância inicial em relação à ação dramática, segundo Luna, denota a apresentação de um universo trágico em movimento. Tal como podemos constatar, quando a pesquisadora afirma:

Ao apresentar-nos um universo trágico em movimento, o poeta nos coloca diante de um mundo fundado num tempo pretérito que, embora desconheçamos de início, já deixou marcas indeléveis em cada um de seus personagens. A ignorância provisória do passado também favorece um jogo sedutor de desvelamento de verdades, que, aos pouco fornecidas, permitem-nos contemplar o quebra cabeça trágico com informações antes insuspeitadas, o que fortalece noções de surpresa, acaso, fatalidade, tão fundamentais à elaboração do efeito trágico (LUNA, 2009, p.115).

Em outras palavras, à medida que as peças do quebra-cabeça se encaixam, estas espalhadas no decorrer da ação trágica como um todo, surgem aos poucos as informações que guiam a percepção do público leitor ou espectador da obra. O leitor ou espectador atento

²⁶ Um Bonde Chamado Desejo – Tennessee Williams, tradução Beatriz Viégas Faria. - Porto Alegre, RS: Ed. L&PM, 2010.

notará, a partir dos dados aos poucos fornecidos, um efeito cronológico dos acontecimentos, sendo Blanche aquela personagem que articula a ação trágica na trama. No início da peça, Blanche Dubois é apresentada como uma personalidade fragilizada. Este dado importante, só será revelado à medida que suas atitudes inconstantes, seu comportamento nervoso e seus segredos são revelados ao longo dos conflitos no decorrer da ação dramática. Além desses dados relevantes, Blanche também traz consigo um estado psicológico abalado devido a seu passado traumático e difícil. Por outro lado, ela é o pivô de todo o conflito dramático a partir do momento que chega à casa dos Kowalski.

E por falar sobre a casa dos Kowalski, o poeta preenche de sensações a descrição do local onde ocorrerá todo o conflito do drama. Ao descrever o espaço cênico, Williams provoca os sentidos do leitor ou espectador, descrevendo a casa e cada recanto do ambiente em que ocorre a trama, tal como podemos perceber:

O bairro é pobre, mas, ao contrário de bairros similares, em outras cidades dos Estados Unidos, tem um certo charme mundano, prosaico. [...] Está recém escurecido; é um fim de tarde no começo de maio. O que se vê do céu ao redor do prédio branco e pouco iluminado é de um azul suave, muito suave, quase um azul turquesa, o que empresta à cena uma espécie de lirismo e atenua com graciosidade a atmosfera de decadência. Pode-se quase sentir o bafo morno do rio de águas marrons que passa atrás dos armazéns das margens, estes com seus leves aromas de banana e de café. Essa mesma atmosfera é evocada pela música de artistas negros de um bar logo ali, virando a esquina. Nesta parte de New Orleans todos estão sempre logo ali, virando a esquina – ou então dali a umas poucas portas no que se desce a rua; são essas as distancias que se tem de vencer para chegar a um piano de som metálico que está sendo tocado com a fluência apaixonada de dedos marrons. Esse “piano blues” expressa o espírito da vida que acontece aqui. (WILLIAMS, 2010, p.15)²⁷

Estabelecido o local do conflito, Williams revela as primeiras impressões das personagens. Na cena inicial, o texto nos mostra uma representação do desejo, quando Stanley joga um pedaço de carne para Stella, como vemos a seguir:

Stanley [berrando] – Ei, aí! Stella, benzinho!
[Stella aparece no patamar do primeiro piso, uma mulher jovem e suave, de uns vinte e cinco anos, que foi criada pela família de modo obviamente bem distinto do de seu marido.]
Stella [com brandura] – Não berre comigo desse jeito. Oi, Mitch.
Stanley – Pega!
Stella – Que é isso?
Stanley – Carne! (WILLIAMS, 2010, p. 16)²⁸

O pedaço de carne manejado pelo casal aqui se refere, segundo Luna “[...] à objetivação mais explícita de sua relação com a divindade do desejo” (2009, p.118). Levando

²⁷ Grifos do autor.

²⁸ Grifos do autor.

em consideração que sempre há o dedo dos deuses mitológicos na literatura dramática, constatamos aqui na peça a presença figurativa de Eros²⁹ e Tanatos³⁰, que são evocados no início da ação, representados pelo pedaço de carne sangrenta que traz, num único símbolo, a imagem do desejo e da morte. Por outro lado, numa visão realista dos fatos, o pedaço de carne expressa o fruto da luta pela sobrevivência de um operário que sai de casa para o trabalho. Esta primeira aparição da personagem Stanley Kowalski no texto é descrita referindo-se a ele como um homem de vinte e oito anos que chega do trabalho e joga um pedaço de carne para a mulher que está na escada. Logo após, Stanley sai de cena para jogar uma partida de boliche com os amigos.

Ao longo da ação dramática, o autor apresenta Stanley como uma personagem de personalidade ligada a uma imagem estética, sensual, forte e impactante. É interessante notar que Stanley é a única personagem descrita pelo autor com tantos detalhes e traços de personalidade. Por outro lado, a personagem Stanley Kowalski tanto é apresentada no texto pelo poeta como também é comentado e criticado pela perspectiva das demais personagens. No texto dramático, o autor descreve Stanley, já ao final da primeira cena. Antes disto, após o primeiro contato com Stella no episódio da carne, o que temos são impressões de como ele é através de um porta-retrato, por meio de uma conversa entre Blanche e Stella. Todavia, vejamos a descrição da personagem Stanley Kowalski, sob os olhos do autor:

Stanley abre a porta completamente, com toda a força e num único gesto, e entra em casa. De estatura mediana, mais ou menos 1.75m, é um homem atarracado e forte. Uma alegria animal de seu ser está implícita em todos os seus movimentos e atitudes. Desde o começo de sua juventude, o centro de sua vida tem sido o prazer com as mulheres, o toma-la-dá-cá desses encontros, não com fraca tolerância nem de modo dependente, mas com o poder e orgulho de um galo, macho de rica plumagem no comando do galinheiro. Ramificando-se a partir deste centro completo e gratificante, encontram-se todos os canais auxiliares de sua vida, com seu entusiasmo cheio de espontaneidade com os homens, seu gosto por piadas pesadas, seu amor à boa bebida e à boa comida e aos esportes, seu carro, seu rádio, tudo que é seu, que traz estampada a insígnia do espalhafatoso portador de suas sementes. Avalia as mulheres à primeira vista, classificando-as em categorias sexuais, com imagens toscas e grosseiras povoando-lhe a mente e determinando o modo de como ele vai sorrir para cada uma. (WILLIAMS, 2010, p. 33)³¹

²⁹ Eros - Deus grego do amor, também conhecido como *Cupido*, *Amor* em latim, que apesar de sua excepcional beleza ser altamente valorizada pelos gregos, seu culto tinha modesta importância. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGEros00.html> - acesso em: 7 mar. 2013.

³⁰ Tanatos - O deus da morte da mitologia grega. Nascido antes da criação da humanidade por Prometeu, que servia à Hades trazendo-lhe súditos. Em geral é mostrado como um espírito alado e é irmão gêmeo de Hipnos, o deus do sono. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGTanato.html> - acesso em: 7 mar 2013.

³¹ Grifos do autor.

A forma como Stanley é apresentado aqui, revela outros traços de sua personalidade. Por atitudes rudes e agressivas, Stanley representa uma força importante para a construção e o desfecho da ação dramática. Além dessas descrições, nota-se que ele tem atitude dominadora, marcando território no seu espaço. Porém, isso não é o bastante para conhecer a personagem. Essas informações adicionais só serão transmitidas àqueles que têm o texto dramático em mãos, ou por outro lado, a personagem só será revelada segundo suas atitudes na ação dramática.

Há uma leve menção sobre as características de Stella, sua esposa, mas nada relevante comparando à descrição feita a Stanley. O que conhecemos a respeito de Blanche Dubois também vem a partir das ações no decorrer da trama. Desta forma, o autor cria um ambiente para que, tal como Stanley, Blanche seja conhecida e reconhecida, pelas personagens e pelo público (seja lendo a obra ou presente no espetáculo), à medida que a ação trágica se desenrola. Outras personagens como Mitch, Eunice, a Mulher Negra e os outros que surgem como coadjuvantes, somente são mencionadas no texto, sem preocupação com detalhes. Os agentes do conflito principal, que são Blanche e Stanley, são essenciais para a trama. Estes terão tratamento especial na análise desta peça posteriormente. Contudo, não pretendemos traçar um perfil completo das personagens, o propósito aqui está em relacionar as atitudes conflituosas que as personagens principais desenvolvem na trama.

E por falar em conflito, de acordo com Lawson, uma sucessão de conflitos gera uma crise na ação dramática, como já fora dito. Porém, ainda não podemos considerar a visita inconveniente e inesperada de Blanche à casa dos Kowalsky como um conflito, mas, um motivo potencialmente conflitioso, devido ao reduzido espaço da pequena casa onde a família Kowaski mora, gerando assim uma mudança de rotina e da ordem das coisas. Neste caso, o próprio Stanley parece prever o que lhe espera, como segue:

Stanley – [...] Quanto tempo vai ficar, Blanche?

Blanche – Eu... ainda não sei.

Stanley – Você vai se aboletar aqui com a gente?

Blanche – Foi o que pensei, se não for inconveniente para vocês.

Stanley – Ótimo.

Blanche – Viajar sempre me deixa muito cansada.

Stanley – Bom, cuide-se. (WILLIAMS, 2010, p. 35)

Blanche realmente se cuidava muito bem com os banhos quentes que tomava. Durante seus banhos, cantarolava e era tratada por Stella com muito apreço. Isso incomodava Stanley, por não entender a rotina desses tais banhos. Talvez percebendo que Blanche tinha

realmente algum problema, Stella era tão condescendente com seus pedidos. De acordo com Luna, esses banhos eram “rituais de purificação” para Blanche:

Aliás, os recorrentes banhos de Blanche ao longo da trama podem ser vistos, por um lado, como rituais de purificação, expiação de uma profunda culpa que reverbera em seu peito e em seus ouvidos, mas da qual ainda não se tem maiores indícios; por outro lado, os banhos acontecem em momentos críticos, as cantigas de Blanche entrecortando os tensos conflitos entre o casal para minar os argumentos compassivos de Stella, que tenta recorrentemente defender a irmã perante Stanley, o grande carrasco de Blanche na trama. (LUNA, 2009, p.153)

Essa imagem da culpa que é lavada pelos banhos remete-nos à figura de Lady Macbeth criada por Shakespeare, que lavava as mãos o tempo todo, imaginando que elas estariam sujas de sangue. O interessante é que tanto Blanche, quanto Lady Macbeth tinham desvios psicóticos que se agravaram durante a ação dramática. Por outro lado, esses banhos ocorriam sempre em momentos de conflito. Nota-se, com o desenrolar da trama, que o antagonismo entre Blanche e Stanley agravava esse conflito, porque eles são a personificação do espírito e da carne, como afirma Shiach: “Stanley Kowalski, Stella’s uncouth husband, can be seen as representing the flesh in the play, while Blanche stands for the soul”³² (2005, p.34).

Considerando a existência de várias características entre Blanche e Stanley que geram as relações de conflito na trama, Stanley pode ser apresentado como uma personagem realista, que “põe as cartas na mesa”, ao passo que Blanche traz a idéia de uma vida fantasiosa, criando um ambiente de sedução e malícia. E por falar em malícia, segundo o próprio Williams, “[...] Streetcar was about “misunderstanding” more than “malice.” (KOLIN, 2007, p.34). Parafraseando, esta peça trata mais de incompreensões do que malícia. Esta afirmativa marca que tanto Blanche quanto Stanley, vieram de universos, famílias e contextos diferentes. Por isso a idéia de mal entendido nestas relações conflituosas expressas pelo autor.

Apesar de tudo isso, ambos, tanto Blanche quanto Stanley, têm desvio de conduta. Um por apresentar atitudes radicais e explosivas e a outra por fugir da realidade em meio aos seus traumas e frustrações pessoais, devido a sua história trágica. Esses antagonismos geram conflitos que, segundo Luna, revelam também a oposição entre fantasia e realidade, características proferidas nesta pesquisa anteriormente. Assim como nossa fonte afirma: “Já que representamos o par Blanche/Stanley a partir da oposição fantasia/realidade, não seria inoportuno evocar outros elementos que dizem desse confronto reiteradamente simbolizado ao longo da peça” (2009, p.148).

³² “O marido inculto de Stella, Stanley Kowalski, pode ser visto como a representação da carne na peça, enquanto Blanche está para o espírito”. Tradução nossa.

A perda da propriedade Belle Reve marca o primeiro conflito da trama. Fato este que perturba, incomoda e aguça a curiosidade de Stanley. Na verdade, o que se perdeu não foi somente um patrimônio, mas segundo Shiach, a perda da propriedade “[...] symbolises not only Blanche’s lost innocence and faded gentility, but also the decay of the mythical South”³³ (2005, p. 34). Casado com Stella, Stanley sente-se dono e coparticipante da herança perdida. Determinado a tirar essa história a limpo, Stanley vai em busca de resolver o que lhe é de direito, usando o argumento do código napoleônico³⁴. A noção de conflito aqui assume uma proporção maior. Segundo a teoria do conflito, a esfera pessoal já foi quebrada, chegando à esfera natural de sobrevivência. Talvez o motivo que Stanley encontrava para justificar suas atitudes até aqui seria a seguinte: Afinal, um homem num sistema capitalista precisa de dinheiro para sobreviver e sustentar sua família. Especulações à parte, de qualquer forma, o conflito gera uma crise entre Stanley, Stella e Blanche, começando a tomar força, como podemos constatar:

Stanley – Então esse é o combinado, hã? Maninha Blanche não pode se incomodar com os detalhes do negócio agora já!

Stella – Você viu como ela ficou ontem de noite.

Stanley – Ahã, eu vi como ela ficou. Agora, vamos dar uma espiada na escritura dessa venda.

Stella – Não vi nenhuma escritura.

Stanley – Ela não te mostrou nenhum papel, nenhum documento de venda, nada desse tipo de coisa, hã?

Stella – Parece que a fazenda não foi vendida.

Stanley – Bom, mas então que merda que aconteceu? Foi dada de presente? Doadada pra caridade? (WILLIAMS, 2010, p. 38)

Na medida em que Stanley realmente toma conhecimento de que a fazenda foi perdida, ele, por impulso de sua personalidade, passa a tomar medidas severas, profanando e invadindo a privacidade de Blanche quando toca em seus bens pessoais. Aqui, o segundo evento conflituoso da trama toma forma com mais intensidade. Logo mais, Stanley tenta persuadir Stella contra Blanche, através do exame de seus bens, mas não consegue, vejamos:

Stanley – Olhe só essas plumas e peles que ela trouxe pra vir desfilarem aqui! O que é isso aqui? Um vestido de puro ouro, é o que eu acho! E este aqui! O que é isso aqui? Pele de raposa! [*sopra as peles.*] Legítima pele de raposa, um quilômetro de comprimento! Onde está a sua pele de raposa, Stella? Peles fartas, brancas como a neve, nada menos que isso! Onde estão as suas peles brancas de raposa?

Stella – São todas peles baratas, de fantasia, que a Blanche tem há anos e anos.

³³ Simboliza não só a perda da inocência e o desaparecimento da meiguice de Blanche, mas também a decadência mítica do Sul dos Estados Unidos.

³⁴ Código Napoleônico – Aqui significa que os bens que são da esposa, também são do marido por meio da relação matrimonial (WILLIAMS, 2010, p.45).

Stanley – Eu tenho um conhecido que negocia com esse tipo de mercadoria. Vou trazer ele aqui pra avaliar isso. Eu tô disposto a apostar com você que tem milhares de dólares investidos nessa coisarada aqui!

Stella – Não seja idiota, Stanley! (WILLIAMS, 2010, p. 40)³⁵

O conflito aqui se dá apenas entre o casal. Mas, a partir destes fatos, ao longo da ação dramática na peça, Stanley sempre tem atitudes autoafirmativas e controladoras com todas as personagens. Passo a passo, essas relações conflituosas também ocorrerão com seus amigos, como na noite do pôquer, quando se nota a atitude dominadora, a auto-afirmação masculina no grupo e a disposição calculista dos seus atos. O próprio Stanley sabe que tipo de cara ele é. Ele mesmo diz que não é nada refinado quando afirma: [...] Acho que você vai ver que sou um tipo de cara sem nenhum refinamento [...]” (WILLIAMS, 2010, p. 35) Em detrimento às atitudes do próprio Stanley, associam-se também a essas críticas os comentários de Blanche no transcorrer do texto, comparando o cunhado aos homens das cavernas, em decorrência de suas atitudes animais, como demonstramos a seguir:

Blanche – Ele se comporta como um animal, tem hábitos de animal. Come, caminha, fala, tudo como um bicho! Tem até mesmo alguma coisa... subumana... alguma coisa que ainda não atingiu o estágio de humanidade. Sim tem algo... simiesco nele, como um daqueles desenhos que vi... nas aulas de antropologia! Milhares de anos passaram ao largo para ele, e eis que temos... Stanley Kowalsky... sobrevivente da Idade da Pedra! Trazendo carne crua para casa quando chega da matança da selva! E você... *você* aqui... esperando por ele! Talvez bata em você, ou talvez dê uns grunhidos e beije você! Quer dizer, se é que os beijos já foram descobertos! Cai a noite e outros símios se reúnem! Ali na frente da caverna, todos grunhindo que nem ele, todos uns brutamontes, uns beberrões, uns roedores. A noite do pôquer... é assim que você chama... essa reunião de macacos! Alguém solta um rosnado... alguma criatura arrebanha uma coisinha qualquer... e começou a luta! *Meu Deus!* Talvez nós estejamos todos muito longe de termos sido feitos à imagem e semelhança de Deus, mas, Stella... minha irmã... já houve *algum* progresso desde o tempo dos macacos! [...] (WILLIAMS, 2010, p.78)³⁶

Nesta passagem, Blanche revela tudo o que pensa sobre o caráter de Stanley. Mas, fora de seu conhecimento, todos (leitor, espectador, Stella e o próprio Stanley) “escutam” o desabafo de Blanche à sua irmã. Talvez essa passagem seja um dos pontos máximos de conflito na ação dramática da peça, pois as três personagens novamente estão expostas numa relação conflitante desagradável. Neste trecho, Blanche critica ferozmente a imagem de Stanley. É óbvio que, devido ao comportamento desrespeitoso e rude de Stanley, Blanche tem o direito de reprová-lo. Contudo, Blanche não deveria esquecer que, mesmo com seus defeitos, Stanley vem de um contexto difícil e completamente diferente do que ela viveu.

³⁵ Grifos do Autor.

³⁶ Grifos do autor.

Acerca dessas declarações infelizes de Blanche, Luna comenta que Stanley também é capaz de demonstrar carinho e afeto, como afirma:

Embora Stanley não seja exatamente o tipo de anfitrião que possa suscitar atitudes respeitadas, nem se pode desconsiderar que é transgredindo a ética que Blanche o critica ferozmente, assim como não se pode esquecer que as feridas apontadas por Blanche no comportamento do cunhado têm uma dimensão social que ela insiste em desconhecer e pela qual ele não pode responder. Stanley é, sim, rude, vulgar, animalesco, incivilizado, mas, como tal, ele também é capaz de carinho e afeto. (LUNA, 2009, p. 179)

O interessante é que mesmo ouvindo tudo o que de negativo Blanche disse em segredo a Stella a seu respeito, Stanley tem sangue frio, calcula seus passos e trama sua vingança cruel. É claro que nada justifica a forma como Stanley resolverá seu problema, mas dada a intensidade do conflito para a construção da ação dramática, a crise não poderia ter um final patético mais impactante. Tudo isso graças à imaginação do escritor.

Mas os relacionamentos conflituosos não acabam por aqui, devido à perfeita coesão e ao encadeamento lógico e verossímil na construção da trama criada pelo escritor. Na trama, os personagens principais são também os principais agentes do conflito. Sendo assim, Blanche, além de Stanley, são responsáveis pelos embates conflituosos da trama. Mas não podemos esquecer-nos da posição fragilizada de Blanche, que se agrava a cada evento conflituoso, a partir daí, mesmo sendo Blanche a personagem principal da peça, ela não consegue retomar o controle da situação dramática. Por outro lado, Stanley assume pela força de sua personalidade, e através da arquitetura dramática criada por Williams, uma posição dominante na ação trágica a cada conflito. Talvez por apresentar uma condição de homem dominante, Stanley demarca lugar já na primeira referência ao seu comportamento agressivo e imponente, quando “berra” o nome da esposa. Blanche, por sua vez, representa a provocação em pessoa, pelas atitudes enganadoras, tentando manipular as situações que estão ao seu redor.

Todavia, as atitudes e articulações desses agentes do conflito na ação devem ser bem elaboradas para que o conflito seja verossímil. É importantíssimo que os agentes desse conflito sejam capazes de nos convencer através de suas atitudes na ação dramática. Talvez, uma justificativa para as atitudes de Stanley e Blanche estejam nessa afirmativa proferida por Hegel quanto à formação do drama moderno:

Por conseguinte, é preciso que o indivíduo seja pelo menos, dotado de um grande caráter formal ou de uma subjetividade igualmente formal, mas bastante poderosa para poder suportar tudo o que de negativo possa acontecer e aceitar o destino sem renegar os próprios atos nem se deixar abater (s.d, p. 359).

Porém, Aristóteles adverte-nos para não julgar as personagens, pois o que mais interessa é a ação dramática, que deve correr para o seu fim trágico, como ele mesmo afirma:

Para examinar se alguma personagem disse ou fez alguma coisa bem ou não, devemos não só considerar se é nobre ou vil em si o ato ou palavra, mas também levar em conta a personagem que age ou fala, a quem o faz, quando, por quem ou para que; por exemplo, a fim de deparar um benefício maior, ou prevenir maior malefício (ARISTÓTELES, 1981, p.49).

A intenção da análise da ação dramática não é procurar um culpado para os acontecimentos trágicos, mas compreender a trama tal como ela se revela em sua complexidade. O que vem antes de num acontecimento trágico é a crise, para que a crise ocorra, as personagens atuam movidos por suas vontades e seu livre arbítrio, tentando concorrer para realizar sua vontade subjetiva. Essa vontade subjetiva interliga cada uma das personagens da trama, de maneira que todas têm sua parcela de responsabilidade na ação dramática. Como a vontade de Stanley é a mais evidente e através de seus atos ele se destaca dentre as demais, e considerando que sua figura opera de forma mais opressora sobre uma Blanche frágil e vitimizada, Luna afirma: “[...] o fato de ser Stanley o que mais conscientemente dá a ver o exercício de sua vontade faz dele o vilão da estória. Ainda que seja ele próprio vítima das circunstâncias, Stanley acredita poder comandar a situação a seu favor, acredita na “sorte” e nela aposta todas as suas cartas” (2009, p. 168). De qualquer forma, Stanley acaba sendo o responsável pelo que acontece com Blanche, ele é seu algoz, o impiedoso carrasco. Ele torna-se o agente trágico da ação e da personagem, conduzindo-a a sua ruína.

É bem verdade que Stanley é o vilão da estória, todavia ele também revela seu lado frágil na noite do pôquer. O seu lado frágil chama-se Stella. Aquela noite ocorreu um acontecimento no qual o conflito dramático da peça tomou grandes proporções. Além das atitudes hostis de Stanley, ocorre naquela ocasião o primeiro encontro de Blanche e Mitch, quando Stella e Blanche chegam em casa. Ao encontrar Mitch, na porta do banheiro, Blanche passa a atrapalhar a partida de pôquer com sua presença. Suas atitudes seduziram Mitch, interrompendo o jogo por diversas vezes. Temos aqui outro conflito, em que o jogo é atrapalhado mudando o curso das coisas que foram planejadas, por Stanley que, após esses acontecimentos, fica furioso e provoca uma série de reclamações pelos barulhos que Blanche e Stella fazem no outro cômodo da casa. A partir daí, com uma ira implacável, Stanley passa dos limites, jogando o rádio pela janela, invade o quarto e Stella é agredida. Vejamos o relato do que ocorre:

[Stanley irrompe no quarto, com ferocidade, passando pelos reposteiros. Vai até o pequeno rádio branco e arranca-o da penteadeira. Gritando um palavão, joga o rádio pela janela.]

Stella – Bêbado... bêbado... um animal, é o que você é! *[Corre até a mesa de pôquer:]* Vocês todos... por favor, vão pra casa! Se algum de vocês tem um mínimo de decência...

Blanche – *[num grito desesperado]* – Stella, cuidado ele vai...

[Stanley sai correndo atrás de Stella.]

Homens – *[com vozes débeis]* – Vá com calma, Stanley. Devagar, amigão... Vamos todos...

Stella – Você baixa a mão em mim, e eu vou...

[Ela recua até ficar fora da vista. Ele avança na direção dela e desaparece também. Ouve-se o som de uma pancada. Stella grita. Blanche berra e corre até a cozinha. Os homens se apressam em acudir, acontece uma luta corpo a corpo, e há palavrões. Algum móvel é derrubado com estrondo] (WILLIAMS, 2010, p. 62-63)

Ao ver tudo isso, Blanche sai de casa para pedir socorro para Stella, sai à procura de Eunice, a vizinha, e dela recebe abrigo. Recobrando os sentidos, Stanley sente falta de Stella e liga para a casa de Eunice, que não o deixa falar com Stella. Mais conflitos ainda, agora mais intensos, envolvendo agressões físicas. Do lado de fora, ele resolve sua situação, aos berros (novamente), gritando o nome de Stella. Depois de chorar e gritar pela esposa amada, com um ar de ternura, Stella aparece no topo da escada, colocando Stanley aos seus pés, de forma que ele a pega nos braços, e a leva para casa.

Todas as ligações conflituosas foram intensas, pois envolveram conflitos entre pessoas, entre indivíduos e entre grupos, tal como afirma Lawson na teoria da noção de conflito que fundamenta a ação dramática moderna. As cinco manifestações conflituosas ocorreram nessa ordem respectivamente: Stella x Stanley; Blanche x Stanley; Mich x Stanley; turma de amigos x Stanley; Eunice x Stanley.

Como dissemos, foram cinco tipos de conflitos numa só cena, com diferentes intensidades, mas produzidas por uma só personagem, Stanley Kowalski. Considerando a articulação dramática do poeta em produzir a cena trágica, Williams cria um ambiente de conflito intenso por intermédio de uma personagem rude, animalesca, mas sensível ao ponto de se humilhar perante sua amada esposa, sem se preocupar com o que poderia acontecer ou quem quer que o esteja observando. Stanley se comporta tal como um amante arrependido, ele grita em alto e bom som o nome de sua amada Stella.

Stanley, com sua personalidade forte e impulsiva, regada a umas garrafas de bebida, virou a mesa, e o jogo da vida naquela noite. Porém, ele não tem forças diante da presença de Stella, que o subjuga à derrota, e traz a compreensão de que, sem ela, a vida dele não passa de um fiasco. De acordo com Luna, Williams mostra sua maestria quando cria tal quadro dramático:

[...]Tennessee Williams revela-se hábil o suficiente para moldar um personagem controvertido – animalesco, sim, mas terno para com a esposa, capaz de agredir-lhe fisicamente, mas capaz, também, de se humilhar e de lhe implorar perdão, macho atrevido, mas sem rodeios ou subterfúgios, em contraponto com as irritantes teatralizações de Blanche. (LUNA, 2009, p. 175)

Williams criou *Um Bonde Chamado Desejo* que leva a uma rua chamada conflito. Pois, mesmo após os últimos acontecimentos, *a noite do pôquer*, (que também fazia referência ao que seria o primeiro nome desta peça) acarretou mais conflitos ainda na continuação do drama. Pois, dando continuidade aos eventos conflituosos, é recomendado lembrar-se de um dado agravante: já se fazia quatro meses, desde que Blanche chegou na casa dos Kowalski, e em sua temporada naquele lugar, ela não parou de promover conflitos.

Por ocasião de seu aniversário, Blanche tem uma festa que será conhecida como o dia da *anagnórisis*. Neste dia, Stanley prepara sua vingança, já que todos estavam reunidos, com exceção de Mitch. O algoz de Blanche, Stanley, torna-se o agente trágico que traz a verdade à tona, colocando Blanche numa situação difícil e inesperada.

Relembrando o que já havíamos dito, desde que chegou à casa de Stanley, Blanche constrói uma imagem de pureza e castidade. Esta imagem, no início da peça, não convencia Stanley, pelo jogo de sedução feito por ela debaixo de seu próprio teto. Por meio disto, Stanley escolhe tal ocasião para desmascarar a imagem “pura” de Blanche, revelando sua imagem tal como ela é na realidade: uma mulher prostituída. Como se não bastasse tal humilhação, ele decide dar um presente a ela. Para “comemorar” a data festiva, Stanley compra um presente que deixa Blanche atônita: uma passagem só de ida para Laurel. O pior lugar no mundo para Blanche. Lá foi o local de sua ruína, e lá estaria o cemitério no qual ela enterrou suas lembranças antes de partir para New Orleans. Após entregar o presente, Stanley discute com Stella sobre sua rude atitude. Em meio a esse novo conflito, a partir daí Stella desfalece subitamente no meio da sala, pedindo para que ele a leve ao hospital.

Mais tarde, naquela mesma noite, Mitch vai ao encontro de Blanche na casa de Stanley. Mitch estranhamente comporta-se diferente do costume, Blanche nota isso pelo olhar. E em meio a conversas ambíguas, ela ouve uma musica que só toca em sua mente, a “Varsoviana,” que, ao longo da peça, surge sempre quando ela está em meio a desconforto emocional, quando vem a lembrança do seu passado ou, neste caso, em situações perigosas. Esta é a primeira ocasião em que ela diz que escuta a tal melodia a alguém. Brevemente, Mitch comenta o que sabe da vida de Blanche por intermédio de Stanley e mesmo assim, ela revela seu passado a meias verdades, colocando em xeque a versão da história que Mitch ouviu sobre ela. Tentando persuadir Mitch a reconsiderar o pedido de casamento, Blanche tem

uma reação inesperada de Mitch, que a segura com força e tenta violentá-la. Por um impulso, ela não permite a aproximação de Mitch e começa a gritar por socorro. Ele sai em disparada da casa de Stanley. Segue-se aqui uma sequência de conflitos relacionados à Blanche que contribuem para sua queda na ação trágica. Apesar dessa atitude de Mitch, Blanche não tem consciência do perigo que corria, pois, naquela noite, aconteceria o que seria o pior castigo para Blanche. Na ocasião, algumas horas mais tarde, Blanche se vê num mundo imaginário, conversando sozinha como se estivesse numa festa. Vestida como uma princesa, põe uma tiara, e falando frases animadas ao vento, como se estivesse conversando com fantasmas, provoca atenção de Stanley quando este chega em casa. Ela pergunta sobre sua irmã e o bebê, tem a notícia de que eles só sairão do hospital no outro dia.

A partir desta cena, Williams cria um ambiente de desequilíbrio mental para Blanche, antes de fazê-la encarar o seu maior drama, o estupro, preparando terreno para a ação de Stanley, que executará seus desejos mais profanos. Ao notar a atitude de Blanche, Stanley, intrigado com a felicidade dela, pergunta o que aconteceu. Ela diz que foi convidada para um cruzeiro no Caribe. Convite de seu antigo admirador milionário que mora em Dallas. Stanley desconfia que ela não fala a verdade, e em meio a outras perguntas, Blanche se perde nas palavras. Percebendo que toda aquela história era mais uma farsa, Stanley a acusa de mentiras. Ela o provoca comparando o suposto amante educado com relação a ele e Mitch, chamando-os de porcos. Interrogando sobre o tal milionário, Stanley fica em seu encaixo, cercado-a para dentro do quarto. E em meio a sombras, Stanley entra no banheiro, enquanto ela vai ao telefone para tentar fazer uma ligação desesperada. Quando vê a porta do banheiro, nota Stanley com um olhar ameaçador em seu caminho. Ele vai em direção a ela e Blanche tenta fugir das investidas dele quebrando uma garrafa, ameaçando de cortar-lhe o rosto, caso tente alguma coisa. Stanley toma num impulso o gargalo quebrado de sua mão, e diz a Blanche que vai acontecer o que ela queria desde o começo.

Stanley – Ah! Mas então o que você quer é sair no tapa! Tudo bem, vamos sair no tapa! [*Ele toma impulso na direção dela, virando a mesa. Ela grita e tenta golpear-lo com o gargalo quebrado, mas ele segura o pulso dela.*] Tigre... Tigre...! Larga esse gargalo! Larga! A gente tinha esse encontro marcado desde o início! [*Ela geme. O gargalo quebrado cai no chão. Ela cai de joelhos. Ele pega no colo, uma figura inerte, e a leva para cama. Ouve-se a todo o volume do trompete, intenso, sensual, apaixonado, e a bateria que tocam no Four Deuces.*] (WILLIAMS, 2010, p. 143)

Nessa ação, a atitude de Stanley é dominadora não só em relação a Blanche, mas também, com relação à ação trágica. Aqui o que está em evidência são as atitudes de Stanley, que passa a ser o agente trágico da ação. Esta é a parte culminante da peça em que os papéis

se invertem. Nesta ação, Blanche não é somente vítima, mas fica subjugada pela condição fragilizada em que se encontra, em detrimento da dominação de Stanley. A partir daqui, ele passa a ser o centro das atenções na peça, apagando a imagem de Blanche e surgindo como o agente trágico da trama de fato.

Além de ser humilhada, Blanche não esperava que fosse violentada. As intenções de Stanley eram mesmo cruéis e implacáveis. A atitude de Stanley como comemoração à notícia da vida de seu bebê trouxe a morte para a vida de Blanche. O estupro que trouxe a morte de sua consciência e a separação definitiva entre ela e sua amada irmã Stella. Parafraseando Kolin & Wolter (s.d.) Stanley assumiu o papel de executor e destruidor de sonhos de Blanche, o que liga ele a um açougueiro, violando o corpo de Blanche, separando ela de sua irmã e de seu salvador, Mitch.³⁷

Por meio de todos esses acontecimentos conflituosos na trama, Blanche é a personagem que sofre a pior consequência na ação trágica. A loucura foi o pior castigo que alguém poderia receber e representa a “morte” de sua consciência. Além disto, ela ficou frente a frente com seu passado funesto. Blanche foi vítima da ação de Stanley e da consequência da vontade subjetiva dele. Ela viu surgir dos mortos o seu pior medo: a descoberta de seu passado. Os seus piores traumas gritaram em seus ouvidos por meio da Varsoviana, que parecia lhe alertar de seus perigos antes de todos esses trágicos acontecimentos. O conflito deste drama acarretou para Blanche a perda de tudo o que tinha e de tudo o que ela era. Como afirma Kolin & Wolter: “Blanche has lost Belle Reve and everything noble it represented because of her male ancestors. Now, in New Orleans, she has lost the last vestiges of her reputation as well as her sanity because of Stanley’s fornication.”(s.d., p.243)³⁸. No final da trama, Blanche é levada ao manicômio, enquanto Stanley segue a vida, totalmente insensível pelo que fez ou pelo que acontecerá com Blanche.

A culminância de todos os conflitos na peça veio por meio do estupro de Blanche, que trouxe o restabelecimento da ordem natural na vida da família Kowalski. Sendo assim, de acordo com as contribuições de Brunetière, Archer e Lawson, que formaram a teoria do drama social, os conflitos, que são a base da ação, são intensificados na medida em que a crise aumenta, levando em consideração que existe a vontade subjetiva das personagens que correm para seus objetivos causando a complicação do conflito, e, a partir daí, após a sucessão dos

³⁷ “Stanley’s role as Blanche’s executioner, her, destroyer, also links him with the occupation of butcher, one who violates her body and cuts her off from her sister, Stella, and her savior, Mitch.” KOLIN, Philip C.; WOLTER Jürgen – University of southern Mississippi/ Universität Wuppertal, Germany p.242, s.d.

³⁸ “Blanche perdeu Belle Reve e tudo o que de nobre de lá representava, por causa dos seus patriarcas. Agora em New Orleans, ela perdeu os últimos vestígios de sua reputação assim como a sua sanidade por causa da fornicação provocada por Stanley.” Ibid p.243, s.d. Tradução nossa.

conflitos, vem a crise, que, para o desfecho da trama, permite o restabelecimento da ordem, trazendo um apaziguamento do ambiente dramático. Portanto, a partir das teorias dramáticas modernas, a peça *A Streetcar Named Desire* do escritor estadunidense Tennessee Williams é uma obra prima da dramaturgia moderna, constituída exemplarmente como drama social, revela uma trama bem elaborada e rica em artifícios para cativar e comover, tanto o leitor quanto o espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa bibliográfica que realizamos, constatamos que a peça *A Streetcar Named Desire* (*Um Bonde Chamado desejo*) uma obra prima da dramaturgia Norte Americana, apresenta com arte e sedução tantos elementos que constituem a ação trágica, no que diz respeito aos conceitos relativos à teoria do drama social. Esta peça do escritor Tennessee Williams, apresenta um eixo central que, focalizado nos conflitos da trama, é capaz de desenvolver, através das ações da personagem Blanche Dubois e Stanley Kowalski, todos os acontecimentos conflitivos que terminam numa crise final. Além de elaborar um quadro teórico para o estudo do drama social, nossa intenção também foi de fazer uma análise das ações da personagem Stanley Kowalski, à luz das teorias dramáticas já citadas.

Antes de trazermos conceitos das teorias dramáticas, conseguimos elaborar um breve panorama da literatura Norte-Americana, com o intuito de apresentar a relação do escritor com as obras do drama social. A partir daí, criamos um quadro teórico que se estabeleceu partindo da ideia da teoria da tragédia criada por Aristóteles e examinamos de fundamentos para o estudo do drama em questão. Nosso próximo passo levou-nos às teorias do drama social, através de concepções hegelianas e contribuições de outros teóricos do teatro moderno. Os críticos do teatro moderno que trouxeram a concepção do drama social usados nessa pesquisa foram: Ferdinand Brunetière, William Archer, John Howard Lawson e Sandra Luna. A partir da contribuição desses autores, concluímos nosso quadro teórico usando como base os parâmetros críticos do teatro moderno.

Nossa análise focou as ações da personagem Stanley Kowalski à luz dessas teorias modernas do teatro. O eixo central que norteou nosso estudo tratou de observar e criticar as ações dessa personagem ao longo da trama da peça escolhida. No que concerne a ação da trama levada a cabo por Stanley, chegamos à conclusão de que a personagem é o agente trágico da ação dramática, por mostrar na sucessão de conflitos apresentados uma crise final segundo o desejo de sua própria vontade de ver sua cunhada Blanche Dubois fora de sua família. Levando em consideração que a condição da personagem Blanche Dubois revelou desde o início da trama uma personalidade fragilizada e um estado mental que se agravou a cada conflito, concluímos que a potência trágica na peça foi colocada pelo dramaturgo nas mãos do antagonista, Stanley Kowalski.

Ao final da trama, Blanche passou de um estado dominante para um estado passivo da ação. Por outro lado, a personagem Stanley Kowalski, ao final da peça, passou a conduzir a ação trágica pela força de sua personalidade. É verdade que a personagem Stanley Kowalski

tanto sofreu, quanto criou situações conflituosas para que seu desejo se realizasse, e foi assim que obteve lugar de destaque na trama da peça. A partir de sua vontade e de sua atitude, a personagem assumiu no final da trama uma posição de agente trágico, criando conflitos e executando sua vingança à personagem Blanche Dubois.

Portanto, nossa análise sobre esta obra escrita por Tennessee Williams trouxe a imagem imortalizada da personagem Stanley Kowalsky através do seu forte caráter que dominou a ação dramática, tanto quanto a personagem Blanche Dubois. Outro fator relevante a considerar vem por meio da criatividade revelada pelo autor em construir uma trama tão articulada, que trouxe, por meio da ficção, uma história verossímil e comovente, que parece ser a representação de um fato real, referendando a noção de Aristóteles segundo a qual o drama imita ações da vida.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ARISTÓTELES. **Arte retórica e Arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011. Textos adicionais e notas de Edson Bini.

EROS. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGEros00.html> - acesso em: 07 mar. 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética IV**. S. Ed. S.D.

HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alycia. **Critical companion to Tennessee Williams: The Essential Reference to his Life and Work**. New York: Ed. Facts On File Inc., 2005.

IN MEDIAS RES. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de Termos Literários**. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=426&Itemid=2 . Acesso em: 09 mar. 2013.

KOLIN, Philip C. **Williams's A Streetcar Named Desire**. Mississippi: University of Southern Mississippi - © Heldref Publications, 2007

KOLIN, Philip C.; WOLTER Jürgen. **Williams's A Streetcar Named Desire**. Mississippi - University of southern Mississippi/ Universität Wuppertal, Germany, s.d.

LAWSON, John Howard. **Theory and Technique of Playwriting**. New York: Hill and Wang, 1960.

LUNA, Sandra. **A Tragédia no Teatro do Tempo: Das origens Clássicas ao Drama Moderno**. João Pessoa: Idéia, 2008.

_____. **Dramaturgia e Cinema: Ação e Adaptação nos Trilhos de Um Bonde Chamado Desejo**. João Pessoa: Idea, 2009.

PEN, Marcelo. Tennessee Williams – Culpa e raiva em cena. **Revista Caderno Entrelivros Panorama da Literatura Americana**, São Paulo: Ed Duetto, v. 3, 2010.

SHIACH, Don. **American Drama 1900-1990**. 5.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

TANATOS. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGTanato.html>. Acesso em: 07 mar. 2013.

TENNESSEE Williams. Disponível em <http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc9.htm> acesso em 18 dez. 2012.

TENNESSEE Williams's "Vengeance of Nitocris": the keynote to future works. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Tennessee+Williams's+%22Vengeance+of+Nitocris%22%3A+the+keynote+to+future...-a018115410> acesso em 20 mar 2013.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Perfil da Literatura Americana**. [S.l.]: Dep. de Estado dos Estados Unidos da América, 1994.

VOZES da América. **Revista Caderno Entrelivros Panorama da Literatura Americana**, São Paulo: Ed Duetto, v. 3, 2010.