

Tennessee Williams: gêneros em profusão

Renata Farias de Felipe (UFSM)

Xênia Amaral Matos (UFSM)

Resumo

O melodrama é um gênero que se desenvolveu na França do século XVIII, o qual se caracteriza, principalmente pelo gosto por temas familiares e amorosos abordados de forma emotiva. Tal gênero influenciou diversos autores, entre os quais se destaca o autor norte-americano Tennessee Williams. Por mais que Williams seja reconhecido por suas peças teatrais, ele escreveu contos altamente influenciados pelo melodrama, bem como pela autoficção. O presente artigo analisa três desses contos - “Grand”, “O homem da poltrona estofada” e “A semelhança entre o estojo de violino e um ataúde” - enfatizando os elementos do gênero melodramático; as representações *queer* e os elementos da autoficção presentes nos três contos.

Palavras-chave: Melodrama; Tennessee Williams; *Queer*; Autoficção; Literatura norte-americana.

Abstract

The melodrama is a genre that evolved in the eighteenth-century France which is characterized mainly by the preference for familiar and loving issues approached in an emotive way. This genre has influenced many authors among which is highlighted the North American author, Tennessee Williams. However Williams is famous for his plays, he also wrote short stories heavily influenced by the melodrama that deserve attention: his autofictional short stories. This paper analyzes three of his autofictional short narratives - “Grand”, “The man in the overstuffed chair” and “The resemblance between a violin case and a coffin” - emphasizing the melodramatic elements exposed in the stories; the queer representations worked along the narratives and the elements of the autofiction developed through the three narratives.

Keywords: Melodrama; Tennessee Williams; *Queer*; Autofiction; North American literature.

1. Cf. VIDAL, Gore. Introdução. In: *49 Contos de Tennessee Williams*, 2006, p. 23-9.

No âmbito da literatura dramática norte-americana pós-Segunda Guerra – movida pelas polarizações ideológicas à esquerda ou à direita – irrompe o teatro de Tennessee Williams, cujo dinamizador é uma força chamada Desejo. Autor de uma obra tão extensa quanto popular, Williams, escritor reconhecido por suas peças melodramáticas, não limitou a sua escrita ao teatro, sendo também um contista profícuo. Tal produção, minimizada pela crítica norte-americana, é atravessada por muitas das marcas recorrentes em seu teatro (como por exemplo, o tema da decadência da sociedade sulista; a presença de personagens *outsiders* e/ou assombrados pela loucura; a crítica à família americana corrompida pelos ideais de sucesso e de consumo), ainda que os seus contos não sejam meros pré-textos para as suas peças. Segundo Gore Vidal, “já se sugeriu que muitos destes contos são meros esboços preliminares para a composição de peças teatrais. A verdade é mais complexa”, já que, de acordo com o crítico, tais narrativas passavam por um processo intenso de reescrita. Para Vidal, os contos de Williams seriam validações “do bilhete coletivo que nos permite passar de um bonde a outro”¹. Na obra do escritor os diferentes gêneros (dramático e narrativo), expressos em seus formatos característicos e distintos, têm um mesmo “efeito” sobre o receptor: a sensibilização pela via dos afetos. O potencial sensibilizador é a força que movimenta o melodrama, (sub)gênero que atravessa vários gêneros e meios expressivos e que tem a problemática familiar, os conflitos morais e os desejos avassaladores – abordados de forma inflamada – como temas-chave.

O gênero melodramático tradicional tornou-se conhecido pelo gosto por temas amorosos e familiares, os quais apresentam uma abordagem altamente emotiva, geralmente, trabalhada junto com algum conteúdo didático-moralizante. A palavra “melodrama” surgiu na Itália do século XVII e era usada para designar os dramas inteiramente cantados (o grego *melos* significa som). Entretanto, o desenvolvimento pleno do gênero ocorreu na França no final do século XVIII e ao longo do século XIX .

Em 1775, Rousseau dá uma nova significação ao termo ao dizer que a peça *Pigmalião* é um melodrama intermediário, entre a declamação e o drama cantado (forma inicial do gênero). A partir dessa declaração, a palavra começa a ser usada para classificar as peças teatrais que se utilizam da música para efeitos dramáticos. O termo passa a ser uma designação abrangente, flexível e capaz de englobar as peças que fugiam do padrão clássico. Assim, dentro desse contexto, o melodrama tradicional desenvolveu-se como um gênero teatral e popular que prestava um serviço ‘didático’ a seu público, na medida em que abordava temas do contexto cotidiano – como família,

amores, lutas, etc. – de forma moralizante e acessível ao entendimento das massas².

Com o passar do tempo, o gênero evoluiu e expandiu-se para outros países, sendo absorvido por outros meios expressivos além do teatro e da literatura de massas, “migrando” também para o cinema e para a tv³. O melodrama não só se estendeu para outros meios como incorporou/incorpora novas nuances. “Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído”. Do ponto de vista ideológico, o gênero, a partir do século XX, mostra-se flexível, porém, trabalhar “a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade”⁴ será a constante melodramática, assim como a projeção de

um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, enquanto o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima social⁵.

O gênero, portanto, está “associado a um maniqueísmo adolescente”, o que justifica a sua popularidade “aparentemente imbatível no mercado de sonhos e experiências vicárias e consoladoras”. A sua premissa “é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro” enquanto “o ser hipócrita é turvo”. Desse modo, “em termos retóricos, isto significa que é essencial, [...], colocar os autênticos do nosso lado e os hipócritas do lado oposto”⁶.

A aceitação do melodrama por parte do público parece inversamente proporcional ao seu prestígio no âmbito crítico/acadêmico, provavelmente, pelo fato de as produções melodramáticas estarem voltadas às massas, o que justificaria os excessos sentimentais e a “superficialidade” do gênero, tão distantes da abstrata ideia de “bom gosto”. Apesar do estigma em torno do melodrama, nas obras de autores reconhecidos – como Dickens, Balzac, Tennessee Williams, Néelson Rodrigues e Manuel Puig – é possível detectar a influência melodramática. Quanto ao âmbito acadêmico, ainda que os trabalhos sobre o tema não sejam numerosos, críticos como Ismail Xavier, Beatriz Sarlo e Daniel Link⁷ teceram considerações relevantes sobre o melodrama. A influência do gênero – bem como a atenção a ele dispensada – projetam a sua “utilidade” para além dos imperativos de consumo e/ou entretenimento e a produção ficcional de Tennessee Williams está entre as obras que materializam essa “elevação”.

Ainda que as adaptações cinematográficas das peças de Williams tenham projetado a obra e o nome do autor, este, ao contrário do que o público mais amplo espera, não ficou

2. De acordo com Ismail Xavier, “depois da Revolução Francesa, em outra atmosfera social e política, explode o teatro popular de 1800 e é então que se consolida o melodrama. Esse tem sido por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da tv (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase no gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz [grifos nossos]. O melodrama tradicional é intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, [...], envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado” (cf. XAVIER, 2003, p. 39).

3. Sobre a “travessia” do gênero e/ou de seus elementos para outros meios, Jean Marie Thomasseau revela que esses “fenômenos de empréstimos, essas passagens incessantes dos mesmos assuntos de um modo de expressão a outro, além de proporem interessantes questões estéticas sobre a relação entre os gêneros, evidenciam a influência das técnicas e da imaginação romanesca” no teatro, sobretudo, ao longo do século XIX (cf. THOMASSEAU, 2005, p. 21). Vale assinalar que assim como o romance folhetinesco, o melodrama tradicional é também um gênero burguês, razão pela qual ambos, frequentemente, se (con)fundiram.

4. XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, 2003, p. 91.

5. *Ibidem*, p. 85.

6. *Ibidem*, p. 95.

7. Os críticos citados são autores, respectivamente, dos trabalhos *O olhar e a cena* (2003), *El imperio de los sentimientos* (1985) e “O amor é um naufrágio”, ensaio de *Como se lê* (2002).

8. Cf. HUTCHEON, 1991, p. 88.
9. FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*, 2010, p. 91.
10. Segundo Lejeune autobiográfica é a obra que estabelece o *pacto autobiográfico*, ou seja, o leitor sabe, de antemão que autor/narrador/personagem formam uma só identidade (cf. LEJEUNE, 1975).
11. DOUBROVSKY apud FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin. *Autoficção, bioficção, ciberficção*, 2011, p. 21-22.
12. Cf. KLINGER, 2006, p. 60.
13. *Ibidem*, p. 58.

restrito ao gênero dramático: grande parte de sua produção é narrativa. Se Williams não ficou restrito a um único gênero, como “dita” o senso comum – neste trabalho nos deteremos sobre os contos, de uma forma geral, sobre o melodrama e a autoficção, de uma forma específica –, por outro lado, as personagens *ex-cêntricas*⁸, portadoras de um vazio incontornável, e a emotividade transbordante permanecem.

De acordo com Eurídice Figueiredo, a autoficção é “um gênero que embaralha a autobiografia e a ficção de maneira paradoxal ao juntar numa mesma palavra duas formas de escrita que deveriam se excluir”⁹. Figueiredo, embasando-se nos pensamentos de Doubrovsky, destaca que, diferentemente do que acontece na autobiografia, na autoficção o escritor tem a liberdade de selecionar e enfatizar determinadas fases de sua história, conferindo, assim, à narrativa uma ‘intensidade própria’. Ou seja, o autor/narrador trata de determinados momentos sem se preocupar com a cronologia, a linearidade ou com o “convencimento” do leitor. Consequentemente, ele pode se aprofundar em um dado momento explorando-o de forma mais profunda. O conceito de autoficção, segundo a autora, seria uma resposta do escritor Serge Doubrovsky à questão levantada por Philippe Lejeune¹⁰, que se questionava sobre a possibilidade de haver um romance no qual o escritor contasse a trajetória de si próprio.

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer.¹¹

Diana Klinger, ao tratar sobre a autoficção, revela que “o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra”, como pressupõe a autobiografia tradicional. No que diz respeito à primeira, “o sujeito da escrita não é um ser pleno, cuja existência ontológica é provada pela coincidência nominal e a dos indicadores de identificação, mas é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’”¹². As possibilidades de sentido são construídas no próprio contar, o que faz do autoficcional uma produção e uma *performance*. Klinger retoma os pressupostos de Judith Butler, para quem o performático é sinônimo de encenação, “de construção dramática e contingente de sentido”¹³, argu-

mentos utilizados pela crítica americana para qualificar os gêneros –(pós)identitários – mas que são também oportunos para pensarmos os gêneros (ficcionais).

Nos contos de Tennessee Williams, como “Grand”, “O Homem da Poltrona Estofada” e “A semelhança entre um estojo de violino e um ataúde”; o narrador-personagem conta alguns fragmentos do seu passado em família, como partes da sua juventude, o início da adolescência e da vida adulta, mais preocupado com a intensidade do relato e em “dar à palavra” ao Desejo – que é a origem da escritura – do que com a linearidade dos fatos. Apesar de o narrador não se autonegar diretamente como ‘Tennessee Williams’, é possível identificá-lo a partir de dados conhecidos pelo grande público, como pode ser percebido, por exemplo, no trecho de “O Homem da Poltrona Estofada”: “(...) embora ela [mãe da personagem] estivesse bastante bem de vida depois de eu ter lhe dado de presente metade de meus proventos com *The Glass Menagerie*”¹⁴(...). Embora a autodesignação não aconteça com o nome do autor, observa-se que quando o narrador-personagem refere-se a si mesmo, ele utiliza a abreviação de seu nome real: Tom, o diminutivo de Thomas, como pode ser observado, por exemplo, em “Sim, Tom, você é um monstro!”, autorreferência presente em “A semelhança entre um estojo de violino e um ataúde”¹⁵. Ao utilizar a alcunha familiar para nomear-se como personagem, Williams-narrador distancia aquele (Tom) de um outro personagem: o do escritor, que se utiliza do nome artístico Tennessee. Tanto os seres de papel quanto o autor, cujo nome engendra uma função de leitura, são, assumidamente, criações que remetem a um sujeito de existência real, o que estreita os laços entre os contos em análise e a autoficção.

Os problemas ‘vividos’ por Tom e por sua família são contados pelo narrador maduro, como se o menino solitário e inadaptável fosse o “pai” de Tennessee, grande nome da dramaturgia norte-americana. No relato, a ênfase dada às frustrações e às aflições ‘sentidas’ ou ‘vivas’ pelas personagens colocam-nas numa posição de desvantagem, traço que aproxima as narrativas do melodrama.

No conto “A semelhança entre um estojo de violino e um ataúde”, o narrador-protagonista trata sobre o brusco distanciamento entre ele e a sua irmã imposto pela puberdade desta: “A ponte de madeira barulhenta que unia as duas margens era bem mais curta que a distância que passou a existir entre mim e minha irmã. Ela dava a impressão de estar assustada, eu, de estar confuso e magoado”¹⁶. Ainda que a adolescente estivesse passando pelo processo, o que o narrador assinala é o seu próprio desamparo: “o que vi em minha irmã não foi Isabel [tia dos personagens, a quem o conto é dedicado] e sim uma *moça estranha cuja beleza aguçava meu senso de solidão*” (grifos nossos)¹⁷.

14. WILLIAMS, Tennessee. O homem da poltrona estofada. 49 *Contos de Tennessee Williams*, 2006, p. 17.

15. *Ibidem*, p. 345.

16. *Ibidem*, p. 335

17. *Ibidem*, p. 339.

18. Ibidem, p. 337.

19. Ibidem.

20. Ibidem, p. 338-343.

21. A castração é “o menos absoluto”, a situação na qual o sujeito “descobre o vazio do desejo” o que, segundo Link, “explica o sucesso e a força do melodrama”. Cf. LINK, Daniel. *O amor é um naufrágio*, 2003, p. 121.

Não ficava bem que ela [a irmã] deixasse de usar meias ou que se acorrasse no quintal para jogar bola de gude. Nem ficava bem que eu entrasse no quarto dela sem bater. Como *todas as proibições me pareciam mesquinhas, bobas e perversas, tornei-me cada vez mais introvertido* pelo que me faziam. (grifos nossos)¹⁸

O menino Tom, porém, não é o único desfavorecido no conto, cuja epígrafe é dedicada à memória de Isabel Sevier Williams, tia de Thomas Williams, falecida ainda jovem. A irmã pubescente é também circunscrita a partir da inadequação e da frustração, como podemos observar a seguir:

Às vezes penso que, *se lhe tivessem permitido, minha irmã poderia ter fugido de volta para o país bem conhecido da infância*, mas as mulheres da casa [...] não paravam de dizer que não ficava bem ela fazer uma coisa ou outra. [...]. Minha irmã tinha vivido maravilhosamente bem no turbulento país da infância, mas teríamos de ver como se adaptaria ao mundo uniforme, porém mais complexo, em que as mocinhas se movem. (grifos nossos)¹⁹

No fragmento percebe-se um desacerto entre os prováveis desejos da menina e os valores sócio-culturais de então, o que estreita a relação entre o conto e o melodrama – já que o choque entre o desejo e as convenções é um dos dinamizadores do gênero – e acentua a castração simbólica da personagem. Além das convenções, outros elementos perturbam a paz dos irmãos Williams, como o sangue paterno que os une e os “amaldiçoa”: “Minha mãe e minha avó [...] eram incapazes de suspeitar dos perigos que enfrentávamos por correr em nossas veias o sangue de papai. Forças irreconciliáveis lutavam pela supremacia dentro de nós. A paz era impossível [...]”. O desejo secreto que o menino Tom nutre pelo belo Richard, espécie de pretendente da irmã, também é um fator desestabilizante e que torna os irmãos, de certa forma, rivais, o que intensifica o estranhamento do narrador-personagem diante da adolescente. O próprio Richard também será vítima de uma triste sina, falecendo de pneumonia ainda na juventude. Ele, assim como Piccolo dela Mirandola, mencionado no conto, “viverá o tempo de um lírio”²⁰.

Daniel Link, no ensaio “O amor é um naufrágio”, voltado para a semântica do melodrama, relaciona a desvantagem em torno das personagens melodramáticas com a posição do *castrado*²¹, e afirma que tal condição é a responsável pela empatia entre o leitor e o personagem:

Sendo castrado (e porque o é), o castrado castra: o milagre da identificação do bolero (do tango, do teleteatro, do romance sentimental, etc.) repousa no processo pelo qual

o que ouve (vê, lê) identifica-se com o lugar de enunciação do castrado: a carência, o menos definitivo.²²

Essa capacidade de sensibilizar, que a figura do desfavorecido tem, é a responsável por conferir à narrativa um tom melodramático e por desencadear no leitor o processo de autoaceitação diante de sua condição de vítima circunstancial. O leitor (ou espectador), portanto, também sente e lamenta as ‘dores do viver’. As “limitações culturalmente impostas à expressão dos sentimentos são projetadas sobre os dramas dos personagens e o espectador/leitor/ouvinte chora e sofre com eles, por eles, através deles”²³.

Essa tomada de posição também se repete no conto “O homem da poltrona estofada”, no qual é narrada a problemática relação entre o personagem-narrador e o pai. Ainda que no conto o narrador homodiegético assuma a posição de “castrado”, ele encontra um companheiro de infortúnio: o próprio pai, caracterizado ora como ameaçador, ora como vítima das circunstâncias, como um “perdedor”, figura tão estigmatizada na sociedade norte-americana.

No entanto, durante três anos após meus anos de faculdade, fui *confinado* a permanecer *enclausurado* naquela casa e a dar duro na ‘Maior fábrica de calçados do mundo’, onde *meu pai também cumpria a sua pena (...)*. Quanto a mim, oficialmente, ocupava o cargo de datilógrafo, mas, na verdade fazia o que ninguém mais desejava fazer (...). [grifos nossos]²⁴

Outras passagens assinalam e ‘explicam’ a visão ambígua em torno da figura paterna. Nos parágrafos a seguir, o narrador chega, inclusive, a apontar similaridades entre ele e o pai:

Certa vez um psiquiatra me disse: “Você vai começar a perdoar o mundo quando tiver perdoado o seu pai”.

Receio que meu pai tenha realmente me ensinado a odiar, mas sei que não o fez de propósito e, por mais terrível que seja possuir essa faculdade – e fazer uso dela –, perdoei-o por isso e por muitas outras coisas.

Às vezes me questiono se perdoei a minha mãe por ter me ensinado a esperar mais amor e delicadeza do mundo que eu próprio jamais poderia oferecer.

A melhor parte de meu trabalho, assim como o impulso que me fez trabalhar, é um dom que recebi do homem da poltrona estofada, e atualmente sinto uma afinidade muito profunda com ele. Chego quase a ter a impressão de estar sentado na poltrona estofada onde ele se sentava, exilado daqueles a quem eu deveria amar e daqueles que deveriam me amar.²⁵

22. *Ibidem*, p. 121.

23. FELIPPE, Renata Farias de. *As (arqueo)genealogias perversas no cinema de Pedro Almodóvar*, 2009, p. 59-60.

24. WILLIAMS, Tennessee, *op. cit.*, p. 13.

25. *Ibidem*, p. 16.

26. Ibidem. p. 457-459.

27. LINK, Daniel, op. cit, p. 120

28. WILLIAMS, Tennessee, op. cit., p. 458.

29. Ibidem. p. 466.

30. WILLIAMS, Tennessee, op. cit, p. 341. No fragmento, percebe-se que há uma exaltação da pele e cabelos, partes do corpo que não são diretamente conectadas ao erotismo. A crítica Beatriz Sarlo defende que, nas narrativas melodramáticas tradicionais, o conteúdo erótico sempre recorre a partes do corpo mais ‘neutras’, não tão carregadas de erotismo a fim de evitar a consequente censura ou o “choque” do leitor médio. Desse modo, nessas narrativas os dentes, os cabelos, a pele e, principalmente, os olhos são destacados para que o decoro seja mantido. Em outras palavras, as descrições se voltam para partes esteticamente sugestivas, mas moralmente ‘aceitáveis’. Cf. SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*, 1985.

Já no conto “Grand”, no qual é contada a vida de dificuldades da avó do narrador, é ela, Rose Dakin quem ocupa a posição de castrado, condição que atinge o seu ápice com a morte trágica da personagem. Ao longo do conto, o narrador sempre enfatiza os grandes esforços da avó, tanto para conseguir dinheiro após o marido perder os bens, quanto para enfrentar um câncer em estado terminal. A coragem e a firmeza de Rose Dakin fazem dela uma verdadeira heroína melodramática, já a figura do avô assume a posição de antagonista. Enquanto para o narrador “Grand era tudo o que sabíamos de Deus, o avô é e sempre foi, indubitavelmente, um homem bastante egoísta e mesmo infantil, um sujeito incuravelmente decidido a satisfazer os seus impulsos, fossem eles quais fossem”²⁶. Aqui vemos o antagonismo que movimenta o melodrama. Segundo Link, “o que organiza toda a semântica” do gênero é o “sistema ativo/passivo, humilhador/humilhado, abandonante/abandonado”²⁷ que, no conto, podemos entrever na seguinte passagem:

[...] esse respeitável e egoísta cavalheiro [o avô], embora sempre encantador, conduzia grupos de senhoras episodais por toda a Europa, passeava nas melhores roupas sacerdotais pelas ruas de Londres e Nova York, [...], ao passo que minha avó perdia os dentes para economizar o dinheiro do dentista [...].²⁸

A ‘canonização’ da avó se dá em sua agonia final, ápice emotivo do conto, momento no qual o leitor é, possivelmente, ‘conquistado’.

Vi no último degrau, onde a hemorragia de ‘Grand’ havia começado, uma poça de sangue ainda fresco. Notei também um fio de sangue pelo chão, indo até o banheiro e, olhando para o vaso sanitário, vi pedaços de sangue já coagulado boiando na água avermelhada. Mais tarde, vim a saber que a hemorragia ocorrera poucos minutos depois de eu ter saído e, agora, três horas passadas, *minha avó continuava, feroz e valentemente, a sua batalha contra a morte [...].* (grifos nossos)²⁹

No conto “A semelhança entre um estojo de violino e um ataúde”, as mágoas e os desejos interditos do personagem-narrador assumem o protagonismo. É nele que o menino Tom dá mostras de ser um *monstrinho de sensualidade* por desejar o namorado da irmã, Richard.

Richard tinha cabelos claros e era talvez o rapaz mais bonito que vi em toda a minha vida. Nem sei se era louro ou se sua luminosidade vinha de algo mais profundo que a cor dos cabelos ou da pele. Sim, provavelmente as duas

coisas, porque ele era um desses seres que se movem numa aura de luz transmitida por quase tudo que os circunda.³⁰

Os acontecimentos em torno do belo mancebo funcionam como uma espécie de *récit de naissance*³¹ do desejo (homo)sexual em Tom/Thomas/Tennessee Williams³². É nesse momento que o sofrimento ocasionado pela separação entre o protagonista e a irmã desaparece, o que pode ser associado também ao fim da própria infância. Nesse sentido, o interesse homoerótico por Richard surge como um divisor.

A transferência do meu interesse por Richard estava agora completa. [...]. Como poderia explicar a mim mesmo, naquele tempo, o fascínio com o seu corpo sem, ao mesmo tempo, admitir que eu fosse *um monstrinho de sensualidade?* [...]. *Mas as coisas são o que são e não há como mudá-las.* Por isso continuei a me regalar com a beleza dele. [...]. Certamente, se ela existia [a beleza], era para ser admirada. [grifos nossos]³³

As passagens em negrito chamam a atenção pela sua ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que o narrador qualifica a si mesmo como “monstrinho” – o que sugere uma espécie de culpa e/ou desconforto –, o personagem aceita a sua diferença e assume o prazer proporcionado pela contemplação clandestina do rapaz³⁴, cuja beleza é descrita de forma, simultaneamente, reverente e lasciva.

Naquelas tardes, o tecido branco através do qual eu vira pela primeira vez o seu torso se tornava diáfano devido à luz cruzada que vinha das duas janelas e rebrilhava com delicados tons de rosa e prata, os mamilos e axilas um pouco mais escuros, o diafragma pulsando visivelmente quando ele respirava. É possível que eu tenha visto corpos mais graciosos, mas não estou seguro disso e o dele continua a ser, creio eu, um padrão subconsciente.³⁵

O destaque dado ao incômodo em torno do desejo homoerótico seguido da aceitação deste são elementos que direcionam a análise à temática *queer*. *Queer* é um adjetivo da língua inglesa, inicialmente, usado como gíria para se referir a uma pessoa homossexual e que, principalmente, a partir dos anos 90, é refuncionalizado por uma parcela de estudiosos/críticos ligados às discussões GLBTT. Esses estudos, baseados principalmente em Foucault e Judith Butler, são responsáveis pela chamada teoria *queer*, que “permite pensar a ambiguidade, a multiplicidade e a

31. Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

32. Em “O homem da poltrona estofada” o narrador homodiegético deixa entrever uma espécie de culpa, ‘amenizada’ por seu reconhecimento e pela consequente ascensão social: “Percebo que ele [pai da personagem] sabia que minha mãe havia me transformado num *maricas*, mas que eu tinha uma chance engendrada em sua carne, em seu sangue, de algum dia me alçar acima disso, como eu tinha de fazer e fiz.” (WILLIAMS, op. cit., p. 15). Em “A semelhança entre o estojo de um violino e um ataúde”, escrito 30 anos antes (1950), o aparente desconforto não se faz presente, como veremos a seguir.

33. WILLIAMS, Tennessee, op. cit, p. 343.

34. No ensaio “O amor é um naufrágio”, Daniel Link afirma que “há algo do imaginário homossexual sobre o amor que vem do melodrama: talvez seja a ideia de uma história de amor socialmente impossível o que desata os dramas familiares de identidade”. É o que podemos observar nesse conto, que trata, simultaneamente, da problemática familiar e da descoberta do desejo ‘perverso’.

35. WILLIAMS, Tennessee, op. cit, p. 343.

36. LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*, 2004, p. 47.

37. *Ibidem*, p. 7-8.

38. WILLIAMS, Tennessee, *op. cit.*, p. 16.

fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação”³⁶. De uma maneira sucinta, pode-se definir *queer* como:

O estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. *É o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ muito menos ‘tolerado’*. *Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência*; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indecidível. *Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.*³⁷

A teoria *queer* assume a transitoriedade e a transgressão como locais privilegiados para se repensar “práticas e destinos sociais aparentemente universais, estáveis e indiscutíveis”. Nesse sentido, o pensamento *queer* não é integrador ou conformador, não almeja a aceitação da diferença, antes, encara a excentricidade, a instabilidade e a transitoriedade como locais (talvez privilegiados) de enunciação.

A excentricidade representada nos contos de Williams surge como uma espécie de “desvantagem” produtiva, já que é ela que engendra a própria escrita. Em “O homem da poltrona estofada”, por exemplo, quando o narrador reflete sobre (e reflete-se sobre) a inadequação social e familiar da figura paterna, assinala a solidão que aparta pai e filho dos seus, estranheza que o último, porém, soube transformar em literatura.

A melhor parte do meu trabalho, assim *como o impulso que me faz trabalhar*; é um *dom* que recebi do homem da poltrona estofada, e atualmente sinto uma afinidade muito profunda com ele. Chego quase a ter a impressão de estar sentado na poltrona estofada onde ele sentava, exilado daqueles a quem eu deveria amar e daqueles que deveriam me amar. [...]. Nunca sou intencionalmente cruel. Mas depois de minha manhã de trabalho, não me sobra muito mais do que indiferença para dar às pessoas.³⁸

Já no caso dos outros membros da família Williams – a irmã e o pai, portadores de *forças irreconciliáveis* – a estranheza engendra apenas solidão e mal-estar, o que aproxima as personagens mais da caracterização do “castrado” do que do subversivo que ostenta a diferença – inclusive no âmbito do desejo sexual – como um lugar de circunscrição (modo como o autor/narrador/personagem se mostra).

Ao introduzir a perspectiva de um indivíduo cuja dife-

rença não almeja a adequação ou a aceitação porque é ela a dinamizadora do relato, Williams-autor *queering*³⁹ o melodrama – o que contraria a moral burguesa que originou o próprio gênero. Em seus contos autoficcionais, Williams refuncionaliza o melodrama para “contar” não apenas as diferenças que o “apartam” da normalidade, mas que também o projetam para além do ordinário, como o autor de sua própria história. Associar os contos ao *queer* é também um modo de reiterar o fato de que tal perspectiva não se limita à questão das sexualidades “perversas”/desviantes: as margens/marginalidades são também formas efetivas de produção e de reinvenção. Os contos autoficcionais e melodramáticos de Williams permitem ao leitor a *passagem de um bonde a outro*, ao mesmo tempo em que multiplicam e anulam “as diferenças do gênero e do gênero, as diferenças literárias e as diferenças sexuais”⁴⁰.

39. Expressão inglesa cujo significado se assemelha ao verbo “estranhar”, ou seja, o caráter subversivo que atravessa os contos autoficcionais de Williams torna o melodrama “estranho”, “esquisito”, “excêntrico”. Guacira Lopes Louro trata sobre esse processo de “estranhamento” no ensaio “Estranhar o currículo”. Cf. LOURO, Guacira Lopes, op. cit, p. 55-74.

40. DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, 2006, p. 23.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- FELIPPE, Renata Farias de. *As (arqueo)genealogias perversas no cinema de Pedro Almodóvar*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: *Revista Criação e Crítica*, 2010, p. 91. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf. Acesso em: 14/10/12.
- _____. Régine Robin. Autoficção, bioficção, ciberficção. In: *Revista Ipotesi*, 2011, p. 21-22. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/3-R%C3%A9gine-Robin-autofic%C3%A7%C3%A3o-biofic%C3%A7%C3%A3o-ciberfic%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 14/10/12.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Disponível em: http://www.bdttd.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-03-02T122436Z-84/Publico/DIANA%20KLINGER.pdf. Acesso em 15/12/12.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LINK, Daniel. O amor é um naufrágio (sobre o Melodrama). *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Tennessee. *49 contos de Tennessee Williams*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.