MARGUERITE DURAS: PRESENÇA NA AUSÊNCIA

Maria Luiza Berwanger da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO:

Tomando como ponto de partida a busca da escritura artística, este ensaio efetua a leitura simbólica da textualidade de Marguerite Duras, mediada, principalmente, por seu romance *L'Amant. Nesse sentido, a presente reflexão evidencia e examina a produção do efeito de completude captado do diálogo do Mesmo e de sua subjetividade com o Outro, gesto que assegura a permanência dessa autora francesa no contemporâneo nacional e mundializado.*

RÉSUMÉ:

Tout en prenant comme point d´ancrage la quête de l ´écriture artistique , cet essai effectue la lecture symbolique de la textualité de Marguerite Duras, médiée pricipalement par son roman l ´Amant . Pour ce faire, cette réflexion met en évidence et veut faire circuler l ´effet de complétude du Même et de sa subjectivité capté dans le dialogue avec l ´Autre, geste qui assure la présence et la permanence de cet auteur français dans le contemporain mondialisé .
Mots-clé: sujet /subjectivité, Même / Autre, écriture, présence / absence, Littérature Mondiale.

> Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire.[1]

Como em um livro onde duas páginas são escritas ao mesmo tempo, como em um filme onde duas cenas superpõem-se, como em uma melodia perpassada por modulações dissonantes, assim se afigura a diversidade da obra de Marguerite Duras ao leitor contemporâneo: duas figuras entrelaçadas que surpreendem pelo desenho de certa fisionomia multifacetada. Síntese da tradição literária francesa, na representação exemplar de autores como Diderot, Flaubert e Proust, aproximados pela leitura como decifração da própria subjetividade e, ao mesmo tempo, síntese da travessia a territórios distintos simbólicos e não-simbólicos, em gesto poético, teórico e crítico que identifica a literatura, hoje, tais figuras, em Duras, convergem no desejo de elucidar o ato do

[1] « Escrever não é contar histórias. É o contrário de contar histórias. É contar uma história e a ausência dessa história » (DURAS, Marguerite. ***Vie Matérielle***. Paris: P.O.L., 1987, p. 31-32).

escrever. É, pois, entre o projeto de definição da subjetividade profunda e a busca da escritura infinita que Marguerite Duras escreve ***L'Amant*** (1984), verdadeiro divisor de águas em sua produção, a meio caminho entre obras anteriores, como ***Moderato Contabile*** (1958), ***Hiroshima mon amour*** (filme de Alain Resnais, com texto de Marguerite Duras – 1950), ***Détruire – dit elle*** (1969), ***Le Ravissement de Lol V. Stein*** (1964), ***Été 1980*** (1980), e outras posteriores ao ***Amante***, como ***La Vie Matérielle*** (1987), ***Écrire*** (1993) e ***C'est tout*** (1993)[2]. Visualizadas em seu conjunto, evidenciam, cada uma, a seu modo, que, em Marguerite Duras, toda demarcação cronológica e espacial dissolve-a o pulsar da intimidade lírica, aquém e além do cotidiano destecido e retecido diante dos olhos do leitor atento.

Dizer que o Prix Goncourt recebido pelo ***Amante*** (1984) conferiu visibilidade internacional à autora, brindando-a com a tradução desse romance em várias línguas estrangeiras, incluindo-se aí a versão brasileira de 1985, pela Nova Fronteira, não abarca o efeito de ressonância exercido por esta obra premiada. ***O Amante*** permite a Marguerite Duras ser percebida em uma perspectiva diversa a qual libera sua obra da redução à autobiografia e à escritura feminista. Afirmações como "A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro. Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém [...]"[3], de ***L'Amant***, bem como em entrevistas, nas quais se declara contra a escritura de mulheres:

> Moi aussi je suis tombée dans le panneau de l'écriture féminine. Je l'ai écrit dans les livres, des articles. Je me suis efforcée d'y croire par tous les moyens. Y compris celui de faire accroire que je ressortissais à cette écriture [...]. C'est faux pour moi et pour toutes les autres femmes et pour tous les homosexuels et pour tous les autres écrivains qui se réclament, disons le mot, d'une aliénation originelle [...]. Toute écriture qui se réclame d'une appartenence est une écriture transitive. Or l'écriture est jaillissement intransitif, sans adresse, sans but aucun que celui de sa propre finalité, de nature essentiellement inutile. Ou bien elle est pornographique.[4]

Tais falas redimensionam a leitura simbólica da textualidade de Marguerite Duras. Relocalizam-na em territórios comparatistas que elucidam o lugar, a sedução e a produtividade incessantes e redobradas, dez anos depois de sua morte, em 1996. Por isso, revisitá-la hoje, em 2007, permite sublinhar relações que suas obras geram com variantes artísticas e não-artísticas, fixando, nesse diálogo de textos entrecruzados, uma das evidências que imprimem permanência ao encantamento provocado desde suas produções inaugurais. Circularidade em que o personagem de um romance sobrevive em outro romance, memória residual que surpreende o leitor, motivando-o a recompor a narrativa entre palavra e imagem: nem palavra, nem imagem, mas voz narrativa neutra

[2] Ver quadro, em anexo, intitulado ***Página – Paisagem de Marguerite Duras***.
[3] DURAS, Marguerite. ***L'Amant***. Paris: Minuit, 1984, p. 12.
[4] « Também eu me submeti à escritura feminina. Eu a escrevi em livros e artigos. Esforcei-me de nela acreditar de todos os meios. Inclusive o de que obteria destaque por essa escritura [...]. É falso para mim e para todas as mulheres e para todos os homossexuais e para todos os outros escritores que se ressentem, digamos a palavra, de uma alienação original [...]. Tanta escritura que requer uma sentença é uma escritura transitiva. Ora a escritura é jorrar intransitivo, sem destino, sem nenhum objetivo a não ser o de sua própria finalidade, de natureza essencialmente inútil. Ou então ela é pornográfica » (VERCIER; LECARME. ***Histoire de la Littérature Française***. Paris: Bordas, 1982, p. 275).

que fixa na ausência e no imponderável a própria condição emergencial.

Assim, enaltece a autora, a singularidade com que, em suas obras, temas, caminhos e sentimentos subvertem o romance tradicional em prazerosa transgressão de tempo e de espaço. Traço crítico recorrente de certos discursos da modernidade os quais parecem captar a permanência desse impacto vertiginoso compondo-se sobre página o leitor nacional, transnacional e virtual? Sem dúvidas, desinstalar o hábito da leitura confortável pela busca de uma significação vasta e em constante refazer, mas reconciliar o leitor consigo mesmo pela redescoberta de ângulos e frestas que reconfiguram o fundo da humanidade inabordável, eis o efeito da ressonância que a leitura de Duras faz irradiar sobre o cotidiano, como se mostrá-lo pelo avesso e ressimbolizá-lo transformasse a página lida em paisagem do mundo. Imagens fílmicas, teatrais e musicais confluem na palavra poética cujo som espreita e aciona no leitor este desejo de reler o mundo de forma ampla e difratada. Visto desse ângulo, o amor em ***L'Amant*** é configurado não sob forma de « liaisons dangereuses » a tecer relações que, uma vez compostas, cristalizam-se em quadros históricos e culturais. Em Duras, dúvida, hipótese, oscilação e negatividade desenham e redesenham a pluralidade de ângulos do imaginário em que real e virtual mesclados retraem a percepção de certa melancolia, traço que perpassa textos da modernidade. Fragmentos de um discurso amoroso, na transparência de Roland Barthes e sombra de certa memória que transforma a melancolia em produtividade, em ***L'Amant***, o amor é voz, marca, presença efetiva do sujeito amado no sujeito que ama, fazendo-se confissão do sentimento compartilhado. Se a distância e a visualidade tentam mascarar a cumplicidade amorosa, o ouvido rememora, revitalizando-a pela sonoridade da palavra poética, mágica e encantatória. Residual o é, sob esse prisma da voz da memória, a cena inaugural de ***L'Amant***, quando diz:

> Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu publique, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. »
>
> Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchante.[5] ,

esse fragmento inicial compõe uma constelação de imagens que retornam, ampliando-se no parágrafo de conclusão de ***L'Amant***:

> Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit : je voulais seulement entendre votre voix.

[5] « Certo dia, já na minha velhice, um homem se aproximou de mim no saguão de um lugar público. Apresentou-se e disse: "Eu a conheço desde sempre. Todos dizem que era bela quando jovem, vim dizer-lhe que para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de seu rosto de moça do que esse de hoje, devastado". Penso freqüentemente nessa imagem que só eu ainda vejo e sobre a qual jamais falei a alguém. Está sempre lá no mesmo silêncio, maravilhosa. É entre todas a que me faz gostar de mim, a que mais me agrada, na qual me reconheço, a que me encanta » (DURAS, M. Op. cit., p. 141).

> Elle avait dit : c'est moi, bonjour. Il était intimidé, il avait peur comme avant. Sa voix tremblait tout à coup. Et avec le tremblement, tout à coup, elle avait retrouvé l'accent de la Chine. Il savait qu'elle avait commencé à écrire des livres, il l'avait su par la mère qu'il avait revue à Saigon. Et aussi pour le petit frère, qu'il avait été triste pour elle. Et puis il n'avait plus su quoi lui dire. Et puis il le lui avait dit. Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort.[6]

Figura retida, a voz traduz a imagem no corpo da letra; figura em incessante propagação, concede o prazer da simultaneidade, da passagem que tanto deixa grãos seminais, quanto se desloca e se compraz na errância a espaços outros. Assim, em Marguerite Duras, a busca do amor completa-o a surpresa do novo, como se a constante referência às águas do rio Méckong, síntese do simbolismo aquático, em ***L'Amant***, revelasse a verdade, a mais profunda do sentimento amoroso, durante o próprio movimento da passagem, dizer o amor correspondendo, portanto, a guardá-lo sob forma de um segredo poetizado: « Nada tem tempo de correr, tudo é arrastado pela tempestade profunda e vertiginosa da corrente interior, tudo fica em suspenso à superfície da força do rio », diz a autora em ***O Amante***. Desse modo, a sedução das águas em que o fundo é apenas insinuado à superfície confere credibilidade à percepção de um lugar narrativo outro. Amar o chinês de Cholen significa ter consciência dessa face dupla da imagem, no rastro da definição de Roland Barthes, tomada de empréstimo de Maurice Blanchot:

> [...] l'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur ; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible ; irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes (Blanchot).[7]

Em ***L'Amant***, visto como amostragem exemplar da produção da autora, todo ângulo percebido e narrado insinua o não-percebido e o não-narrado, compondo uma paisagem desdobrada que adquire forma e consolidação no ato de escrever. Nele, por vezes imagens contrárias e emergentes de temporalidades diversas convivem em fértil complementaridade: « Vou escrever livros. É o que vejo além do instante, no grande deserto, sob os traços do qual me aparece a extensão de minha vida ».

Escrever, portanto, para Duras, corresponde a marcar a tradição literária francesa pela procura do extraterritorial, das fronteiras ultrapassadas com vistas a agregar ao próximo – conhecido os ecos da distância – imaginada. Entrelaçadas, estas duas vozes, a do nacional e a do transnacional, imprimem continuidade ao olhar que redescobre lugares não-ditos sob lugares ditos, entre Ocidente e Oriente.

---

[6] « Anos depois da guerra, depois dos casamentos, dos filhos, dos divórcios, dos livros, ele foi a Paris com a mulher. Telefonou-lhe. Sou eu. Ela reconheceu a voz. Ele disse: queria apenas ouvir sua voz. Ela disse: sou eu, bom dia. Ele estava intimidado, com medo, como antes. Sua voz começou a tremer de repente. E, com esse tremor, subitamente ela reencontrou o sotaque da China. Ele sabia que ela começara a escrever, soubera pela mãe, com quem se encontrou em Saigon. E também sobre o irmãozinho, ficara triste por ela. E depois não soube mais o que dizer. E depois lhe disse. Disse que continuava como antes, que a amava ainda, que jamais poderia deixar de amá-la, que a amaria até a morte » (Ibid., p. 142).

[7] « [...] a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias » (BLANCHOT, apud BARTHES, Roland. ***La chambre claire***. Paris: Plon, 1987, p. 115).

Arquivo vivo, a escritura de Marguerite Duras ressurge na cultura brasileira. Embora inconfesso, produtivo é todo diálogo que, no silêncio da palavra, em gesto que tanto recartografa, quanto se deixa recartografar, retraça geografias invisíveis, mapas sob mapas a articular harmoniosamente o que Pascale Casanova intitula de ***République Mondiale des Lettres***, comunidade simbólica a que tende toda literatura, hoje. É, pois, na transparência da Literatura Mundial que marcas da paisagem durasiana despontam na Literatura Brasileira. Nomes como os de Clarice Lispector, Ana Cristina César, Ferreira Gullar e Milton Hatoun, entre tantos outros,

confluem com o de Marguerite Duras no prazer de auto-elucidar a prática da escritura. « Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos »[8], diz a voz de Clarice Lispector, a qual responde a de Ana Cristina César, nas palavras:

> Estou atrás
>
> do despojamento mais inteiro
> da simplicidade mais erma
> da palavra mais recém-nascida
> do inteiro mais despojado
> do ermo mais simples
> do nascimento a mais da palavra
> [...]
> surpreenda-me amigo oculto
> diga-me que a literatura
> diga-me que teu olhar
> tão terno
> diga-me que neste burburinho
> me desejas mais que outro
> diga-me uma palavra única.[9]

Vozes brasileiras que, dialogando com Duras, mas também lhe descortinando novos caminhos, se reúnem no olhar que se volta para o leitor, percebendo-o como Alteridade primordial, paisagem do Mesmo como Outro, mediadora de efeitos de revitalização e plenitude. « Écriture courante » como cotidiano reinventado e « Écriture flottante » como espaço neutro construído entre o visível e o invisível encontram-se na « Écriture poétique quasi musicale », escrituras que esboçam sem fixar o retrato em constante refazer: em Duras, ter sido é ser. Mas é do amigo fiel, crítico e admirador Maurice Blanchot, habitué aos encontros no apartamento da escritora (5, Rue Benoit), em Paris, que a escritura de Marguerite Duras recolhe a imagem a mais definitiva. Evocações dispersas ao longo da obra de Maurice Blanchot em ***Le livre à venir*** (1943), em ***L'entretien infini*** (1969), em ***La communauté inavouable*** (1983) e em ***Pour l'amitié*** (1996) reproduzem em voz uníssona o texto do crítico, onde simboliza a narrativa de Duras pelo ângulo do desejo inominado:

---

[8] LISPECTOR, Clarice.
[9] CÉSAR, Ana Cristina.

> [...] désir nocturne de se retourner pour voir ce qui n'appartient ni au visible ni à l'invisible, c'est-à-dire de se tenir, un instant, par le regard, au plus près de l'étrangeté, là où le mouvement se montrer – se cacher a perdu sa force rectrice – puis le besoin (l'éternel vœu humain) de se faire assumer par un autre, de vivre à nouveau dans un autre [...] enfin l'imminente certitude que ce qui a eu lieu une fois toujours recommencera, toujours se trahira et se refusera [...].[10]

Se, ao acentuar o eterno retorno à subjetividade, o crítico imprime transparência e leveza à palavra durasiana, diluindo, de certo modo, a natureza paradoxal onde conhecido e desconhecido dialogam de modo conflitante, ao evocar esta paisagem da intimidade harmonizando-a, modulando-a, dá a ver certa memória residual, resistente à passagem do tempo; como se, em Duras, a percepção desse grão seminal e estabilizador de faces divergentes constituísse o "mot de passe" da autora francesa ao contemporâneo. Cristalina, Marguerite Duras restitui ao leitor de hoje a consciência da subjetividade virtual e migrante: subtrai da incessante ressimbolização efeitos de fragmentação e de precariedade provocadas no sujeito, substituindo-os pela rememoração de inapagável retraçado da voz primordial. Sempre a mesma, mas sempre outra, reconcilia o sujeito-leitor com sua subjetividade, a mais profunda. Presença na ausência, pois, ou página compartilhada que Marguerite Duras convida-nos a decifrar.

Em tempo: agregar a esta reflexão um texto inédito de Marguerite Duras, publicado em ***Cahier de L'Herne*** (2005), sob a organização de Alazet, Labarrère e Labarrère, se me impõe como dever conquanto percebo, no fragmento intitulado ***Le Ballet Spatial***, o projeto da escritura infinita, imagem essencial da produção por ela legada à Literatura Mundial:

> Une femme cosmonaute et un homme cosmonaute se croisent dans l'espace. Cette « rencontre » se fait au-dessus du monde. Dans une atmosphère laiteuse, scintillante, les deux cosmonautes vêtus de façon identique, en blanc immaculé, se trouvent seuls.
>
> À chaque passage, ils crient sans pouvoir s'atteindre, lancés autour de la terre, selon des orbites parallèles, ils ont des mouvements lents de nageurs. Ils tentent désespérément de s'atteindre sans y parvenir. Le jour, puis la pénombre, alternativement les entourent.
>
> De la terre, des messages parviennent. Ils sont avertis, comme d'un danger, de leur présence respective. Ce sont des « observateurs de l'espace » lancés par deux contrées différentes et peut être ennemies. Sous eux, sur le monde, peut-être règne la guerre.
>
> Eux s'aiment. Leur amour grandit. Il ne s'exprime que par des cris tendres ou désespérés à chacune de leur rencontre.
>
> Une fausse manœuvre volontaire provoque enfin leur rencontre. Cette rencontre est signalée, d'en bas, comme une catastrophe voulue par chacun d'eux.

---

[10] « [...] desejo noturno de se voltar para ver o que não pertence nem ao visível nem ao invisível, ou seja, de se manter, um instante, pelo olhar, o mais próximo do estranhamento, ali onde o movimento mostrar-se – ocultar-se perdeu sua força matriz, seguido da necessidade (eterno desejo humano) de se fazer assumir por um outro, de novamente viver em um outro [...] enfim, a iminente certeza de que aquilo que ocorreu uma vez, sempre terá seu recomeço, sempre será traído e recusado » (***La Nouvelle Revue Française***, n. 142, p. 675-685, 1964).

On les félicite respectivement de leur acte de courage. L'ironie irait jusqu'à la promesse de décorations.

On les somme de descendre : leur mission est terminée. Ils ne veulent pas se séparer.

Scellés l'un à l'autre, ils tournent.

Le scandale est découvert : les deux cosmonautes sont des traîtres à leur pays.

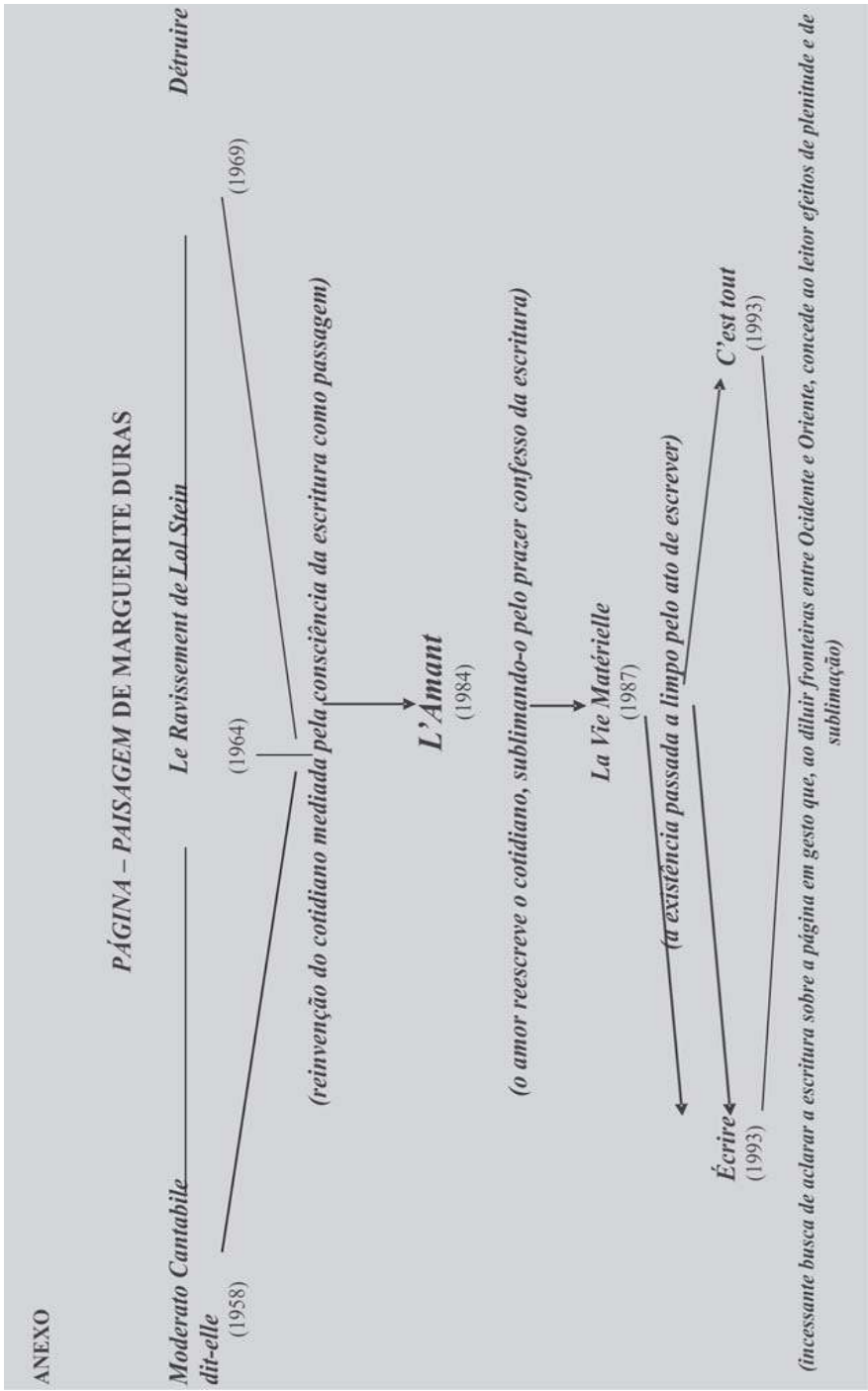
Un dernier avertissement leur est donné : ou ils descendent ou on les oublie.

Ils choisissent l'oubli.

On les oublie.

Ils tournent – corps et immobile – des siècles durant.[11]

[11] « Uma mulher cosmonauta e um homem cosmonauta se cruzam no espaço. Este espaço faz-se acima do mundo. Em uma atmosfera láctil, cintilante, os dois cosmonautas vestidos de forma idêntica, de braço imaculado, encontram-se sós.
A cada passagem, eles gritam sem se poder atingir, lançados ao redor da terra conforme órbitas paralelas, fazem movimentos lentos de nadadores. Tentam desesperadamente atingir-se sem consegui-lo. O dia, depois a penumbra, alternativamente os circundam.
Da terra chegam mensagens. São prevenidos, como de um perigo, de sua presença respectiva. São 'observadores do espaço' lançados por dois países diferentes e talvez inimigos. Sob eles, sobre o mundo, reina talvez a guerra.
Eles se amam. Seu amor aumenta. Exprime-se tão-somente por gritos ternos ou desesperados a cada um de seus encontros.
Uma falsa manobra voluntária provoca, então, o encontro deles. Este encontro é assinalado, embaixo, como uma catástrofe almejada por cada um deles. Felicita-se-os, respectivamente, por seu ato de coragem. A ironia iria até a promessa de condecorações.
Eles são impelidos a descer: sua missão está terminada. Eles não querem separar-se.
Ligados um ao outro, eles giram.
O escândalo é descoberto: os cosmonautas traem a seus países.
Um último aviso lhes é dado: ou eles descem ou serão esquecidos.
Eles escolhem o esquecimento.
São esquecidos.
Giram – corpo único e imóvel – séculos afora » (DURAS, Marguerite. Arguments pour ballets (*La Voix d'or, Le Ballet spatial*). In: ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRÈRE, Christiane ; LABARRÈRE, André Z. (Orgs.). ***Cahiers de L'Herne***. Paris : Centre National du Livre, 2005, p. 308).


ANEXO
PÁGINA – PAISAGEM DE MARGUERITE DURAS
Moderato Cantabile
(1958)
Le Ravissement de Lol Stein
(1964)
Détruire
dit-elle
(1969)
(reinvenção do cotidiano mediada pela consciência da escritura como passagem)
L'Amant
(1984)
(o amor reescreve o cotidiano, sublimando-o pelo prazer confesso da escritura)
La Vie Matérielle
(1987)
(a existência passada a limpo pelo ato de escrever)
C'est tout
(1993)
Écrire
(1993)
(incessante busca de aclarar a escritura sobre a página em gesto que, ao diluir fronteiras entre Ocidente e Oriente, concede ao leitor efeitos de plenitude e de sublimação)

AS HEROÍNAS DE DESTINOS SOLITÁRIOS E TRÁGICOS DE TENNESSEE WILLIAMS.

Rafael Tavares Peixoto

ABSTRACT:

Tennessee Williams is an elegiac writer, a poet of nostalgia who laments the loss of a past idealized in the memory. As the leading dramatist of the Southern Renaissance in American letters, he draws on the myth of the old south. The aim of this article is to comment about the necessity of comprehension with the excluded from the society – a theme which is elucidated in Williams' theater especially in *The Glass Menagerie* and *A Streetcar Named Desire* —. His most memorable characters are women, faded belles such *Amanda Wingfield* and *Blanche Dubois* whose old fashioned manners and charm suggest a wishful recollection of priviledged antebellum life.
Keywords: old south, myth, society, characters, recollection.

RESUMO:

Tennessee Williams é um poeta melancólico e nostálgico que lamenta a perda de um passado idealizado nos arquivos da memória. Williams retrata habilmente o mito do Velho Sul e é considerado como um dos principais dramaturgos da Renascença Sulista norte-americana. O artigo apresentado realça a necessidade de compreensão com os marginalizados – um aspecto temático elucidado no teatro de Williams, de forma particular, nas peças longas intituladas: *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire*. Seus personagens notáveis são aristocratas decadentes, heroínas fragilizadas como Amanda Wingfield e Blanche Dubois. A temática predominante é a mulher sulista nas garras de um mundo novo e empedernido.
Palavras-chave: Personagens, passado, memória, compreensão, mito, Velho Sul.

Tennessee Williams galga seu primeiro sucesso em 1945, com *The Glass Menagerie*. Em 1947, deslumbra a Broadway com *A Streetcar Named Desire*. Ambas transformaram a crua realidade em poesia teatral. Conforme KIERNAN[1] , as peças de Williams são poéticas, evanescentes, exóticas. Sua dramaturgia contribuiu para o comprometimento do teatro norte-americano com o realismo visceral que é sua principal característica, ajudando a criar um estilo genuinamente americano de tragédia, uma tragédia não de grandes almas, mas de pessoas pateticamente mal preparadas para a vida.

Ao lermos Williams, verificamos que o seu teatro "alcança dimensões excepcionais. O sombrio e o cômico se alternam no decorrer das ações dramáticas,

[1] KIERNAN, Robert F. *A literatura americana pós-1945* : um ensaio crítico. Trad. Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983. p. 96.

com diálogos de uma vivacidade incomum, onde reinam a poesia e os sonhos"[2]. Seus dramas não somente definiram as aspirações de toda uma geração de teatrólogos, diretores e atores, mas também redefiniram os desígnios e as possibilidades poéticas do teatro norte-americano. O ato de escrever, permanentemente conjugado à necessidade de ser livre, abalou as estruturas conservadoras e moralistas do teatro dos anos 40 e 50. No teatro e no cinema, foi um autor mais do que ousado para a época, pois sexo e violência se misturavam com freqüência em suas histórias e os temas proibidos — *os marginalizados, desajustados e fracassados* que a sociedade procurava ocultar, iam sendo abordados por ele nos palcos quase sempre bem comportados da Broadway. Mas Williams escandalizou tanto quanto fascinou suas platéias. Teve a coragem de falar às claras de tudo aquilo que sempre ficou escondido: os vícios, as fraquezas, as frustrações e as loucuras que fazem parte da vida de cada um. Acabou transformando-se no mais aclamado autor de sua geração. Ganhou dois prêmios Pulitzer e quatro do círculo dos críticos de teatro de Nova Iorque[3].

Tanto *Menagerie* quanto *Streetcar* suplementam a ação com elementos simbólicos de estado de espírito e de música. A temática predominante é a mulher sulista nas garras de um mundo novo e empedernido, enquanto seu antigo mundo de posição social e equilíbrio sócio-econômico transforma-se num "paraíso perdido[4]". O dramaturgo transporta-nos para um Sul apegado ao passado, cujos valores sociais e morais diluíram-se com o tempo.

No entanto, os personagens de Williams não pertencem apenas ao Sul: eles estão marcados pelos traços de universalidade que os caracterizam como pessoas de todos os lugares[5], e, se esses personagens pertencem ao mundo dos marginais e dos doentes, também são fruto da mais sincera compaixão humana[6]. Para Williams**:**

> "A vida é violência e ritual antropofágico. Os únicos companheiros do indivíduo são o medo e a solidão. E, para eles, não há remédio; conseqüentemente, não há cura."[7]

Foi a partir desse enfoque que Williams escreveu quase todos os seus dramas. Pode-se ainda dizer que a sua arte exprime um tema em comum: a necessidade de compreensão para com indivíduos atingidos pela marginalidade. Dentro desse **universo fragmentado** e povoado de **personagens decadentes** é que reside o tema da nossa pesquisa: **o declínio da aristocracia sulista**, enfatizado nas atitudes dos personagens e na deterioração do cosmo recriado por Williams em *A Streetcar Named Desire* e *The Glass Menagerie*.

Nossa escolha pelas primeiras grandes peças de Williams**,** *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire*, justifica-se em razão de dois motivos que julgamos fundamentais. O primeiro advém do fato de considerarmos que o conjunto dessas peças longas mostra

[2]*In* WILLIAMS, Tennessee. *À margem da vida*. Trad. Léo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.
[3]TENNESSEE Williams: um autor maldito para quem a arte e a liberdade estavam sempre juntas. *Jornal do Brasil*, 26 fev. 1983, Caderno B, p. 8.
[4]Para a expressão "paraíso perdido", v. GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. p. 121.
[5]Cf. FALK, Signi L. *Tennessee Williams*. Trad. Maria Tereza P. Moraes. Rio de Janeiro: Lidador, 1966. p. 161.
[6]Conforme as notas introdutórias de *Um bonde chamado desejo*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 7.
[7]Idem.

a importância e a repercussão de Williams como dramaturgo. O segundo se explica em virtude desses dramas resgatarem, com a maior autenticidade, o declínio da aristocracia sulista no seu significado moral e social.

Nessas peças longas, Williams retrata "mulheres elegantes que haviam sobrevivido a uma tradição na qual o encanto era seu maior suporte, solteironas que haviam sido vencidas por um hipócrita puritanismo sulista, homens e mulheres que aderiram às tradições de honra" da *Velha Ordem*, "indivíduos solitários" que se encontravam desajustados e marginalizados[8]. *Menagerie* e *Streetcar* são dramas sobrecarregados de grande intensidade emocional. Neles concentram-se uma sensibilidade tipicamente sulista, um fascínio pelo grotesco e uma ternura especial pelos sensíveis e fracassados. Esses seres do universo ficcional de Williams viveram e ainda vivem, nos palcos e nas telas do mundo inteiro, as emoções e os sentimentos que o dramaturgo lhes imprimiu.

Esther JACKSON[9] diz que a principal virtude de Williams como dramaturgo foi o talento que teve para criar personagens, situações, formas de diálogos, ambiências cênicas, bem como sua capacidade de traduzir os pormenores das questões emocionais, sociais e morais numa linguagem comum mas de grande vigor. GASSNER[10] também afirma que Williams tinha a certeza de que o teatro era o seu *métier*. Estava sempre pensando em termos de som, cor e movimento de palco. Compreendera o fato de que o teatro era algo mais do que a linguagem escrita. "O negócio turbulento dos meus nervos", declarava ele, "exigia algo mais animado do que poderia ser a linguagem escrita". Inclinava-se, ao mesmo tempo, para uma fusão de detalhes naturalísticos com o simbolismo e a sensibilidade poética, de uma forma rara nas composições teatrais americanas.

A ninfomania, o estupro, o alcoolismo, a homossexualidade, a prostituição, a insanidade constituem as imagens — pesadelo — verdadeiros testemunhos dramáticos da rebelião do dramaturgo contra o puritanismo de sua juventude. Conforme KAKUTANI[11], Williams era uma criança doentia que cresceu alienada em um mundo rígido e moralista, viu a sua irmã Rose descambar para a demência, depois cruelmente perpetuada por uma lobotomia, razão pela qual passou a sentir uma afinidade especial pelos solitários e desfavorecidos pela sorte. "Não se podem fabricar pessoas irreais", disse o dramaturgo. "É preciso transmudar a sua realidade através da concepção que se tem delas. Elas foram, por assim dizer, peneiradas por mim, de forma que parte de minha própria vida entrou em sua criação".

Os personagens de Williams são indivíduos vitimados pelas circunstâncias. Amanda Wingfield fica reduzida a uma pobreza extrema. Laura, sua filha, não consegue ajustar-se à sociedade contemporânea e seu filho, Tom, é um jovem extremamente sensível em busca de aventuras a fim de poder escrever. Blanche Dubois é a ambivalência do espírito e da carne, atormentada pelos instintos naturais e pelos ideais impostos por uma cultura puritana. Esses personagens são pessoas solitárias e todos poderiam repetir as palavras de Val Xavier em *Orpheus Descending*: "Ninguém chega a conhecer ninguém!

[8] FALK, Signi L.. *Tennessee Williams*. Trad. Maria Tereza P. Moraes. Op. cit., p. 161.
[9] JACKSON, Esther Merle. Tennessee Williams. In: O TEATRO norte-americano de hoje. Org. Alan S. Downer. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 87-88.
[10] GASSNER, John. Op. cit., p. 115.
[11] KAKUTANI, Michiko. O legado de Tennessee Williams. *O Estado de S. Paulo*, 3 abr. 1983, p. 6.

Todos nós estamos condenados a viver num confinamento solitário dentro de nós." Cada personagem dessas peças exprime, na realidade, um único tema, comum à obra de Williams: a necessidade de compreensão para com os marginalizados. No entanto, podemos dizer que o dramaturgo não divide o mundo entre o bem e o mal. Ele se revolta essencialmente contra o puritanismo dentro do qual ele próprio foi criado, particularizando constantemente o caráter ambíguo da natureza humana.

Benjamin NELSON, crítico de considerável envergadura, elucida também algo que norteia nossos propósitos:

> "Ninguém no universo de Williams pode triunfar porque não há nada a que o indivíduo possa se agarrar. Os pecados do mundo são suas imperfeições, Williams nos diz; o universo é fragmentado e o homem nascido nele não nasceu completo. Tudo o que governa a ação humana emana desta condição fragmentada que é a condição básica do universo. A vida do homem é uma tentativa constante de compensar este lado incompleto que ele sente em si próprio. Na obra de Tennessee Williams, a ação humana é definida por esta imperfeição universal."[12]

Acrescentamos ainda algumas considerações referentes ao tema discutido. Nesse sentido, pode-se dizer que os textos dramáticos de Williams contêm dois personagens fundamentais, que se repetem, sob diversas formas, em quase todas as suas obras. Um deles é representado por Laura Wingfield e Blanche Dubois. De fato, como observa RIBEIRO[13], Laura Wingfield constitui um novo *Dom Quixote* de um reino interior, que povoa com figuras criadas pela sua imaginação o deserto árido em que vive, derrotada pela realidade e presa da solidão.

As heroínas de Williams vivem num mundo fictício ou passado, de ideais nobres, de ilusão, de lanternas coloridas que ocultam o chocante prosaísmo da vida diária. Esse é também, em parte, o caso de Amanda e sua evocação fantasiosa e nostálgica do Sul, com seu ideal de cavalheirismo, de objetivos elevados, não-utilitaristas, de uma existência aristocrática e refinada. O outro modelo fundamental é o personagem que encarna a "brutalidade animal", o "instinto cego", a "força do sexo, do dinheiro, da matéria", a "nudez crua da verdade": Jim O'Connor e Stanley Kowalski[14].

Os personagens tipicamente sulistas de Williams são aqueles pertencentes ao primeiro tipo acima mencionado. Assim sendo, podemos concordar com o pensamento de CORRIGAN[15] ao afirmar:

> "*We cannot really understand their behaviours unless we see the effect of their past on their present behaviours.*"

O passado de Amanda e Blanche não conta enquanto simplesmente passado, ele importa enquanto presença no presente. É possível ainda que se diga que as reminiscências de Williams originam-se sempre de sensações atuais que evocam outras, anteriores. O acontecimento lembrado se sobrepõe à finitude do acontecimento vivido

[12]NELSON, Benjamin. *Tennessee Williams*: the man and his work. New York: Ivan Obolensky, 1961. p. 290.
[13]RIBEIRO, Léo G. À margem de uma tradução. In: WILLIAMS, Tennessee. *À margem da vida*. Op. cit.
[14]RIBEIRO, Léo G. À margem de uma tradução. In: WILLIAMS, Tennessee. *À margem da vida*. Op. cit.
[15]CORRIGAN, Mary Ann. Realism and Theatricalism in A Streetcar Named Desire. In: PARKER, Dorothy. (ed). *Essays on Modern American Drama: Williams, Miller, Albee and Shepard*. Toronto: University of Toronto Press, 1987. p. 28.

e funciona como uma espécie de chave para tudo o que veio antes e depois. A lembrança é portanto a mola mestra da tessitura do relato que, fruto de uma experiência individual, transborda de universalidade em momentos de impacto dramático[16], como por exemplo: as lembranças de Amanda do Velho Sul e de seu passado idealizado, o insondável da alma feminina em Laura Wingfield, Tom e o seu mundo da poesia como forma de escapismo, a falta de sensibilidade de Jim O'Connor, o homossexualismo e o suicídio de Allan, a rudeza de Stanley, a perda de *Belle Rêve*, a decadência moral dos Dubois e a degenerescência mental de Blanche. O tempo reversível é, portanto, como ainda registra BOSI, uma construção da percepção e da memória: supõe o tempo como seqüência, mas o suprime enquanto o sujeito vive a simultaneidade. Enfim, a memória vive do tempo que passou e, dialeticamente, o supera.

Em *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire*, o dramaturgo evidencia uma tendência crescente a penetrar no âmago da depravação humana, da desordem psíquica e da anormalidade, concedendo uma especial simpatia e ternura pelos seus personagens de destinos solitários e trágicos. Na verdade, esses textos espelham a *débâcle* sócio-econômica de uma diferenciada região dos Estados Unidos, o *Sul*: um produto complexo de suas tradições românticas, de sua celebração do heroísmo e do cavalheirismo, seu idealismo, suas instituições semifeudais, sua arraigada luta contra a industrialização, suas derrotas, dores e ansiedades.

De conformidade com a idéia de ESSLIN,[17] o drama deve ser "tão multifacetado em suas imagens, tão polivalente em seus significados, quanto o mundo que ele espelha. E essa é sua maior força, sua característica como modo de expressão ¾ e sua grandeza." Nesse sentido, conforme registra JACKSON[18], os teatrólogos norte-americanos dos anos vindouros ficarão em dívida com Williams, pela sua proficiência como mediador entre o passado e o presente, a tradição e a originalidade, o teatro e o homem comum ¾ o que se verifica nessas pungentes estórias, que, retratando o declínio de um Sul rural, podem ser concebidas também como um instrumento de luta pela dignidade e liberdade.

[16]BOSI, Alfredo. O Tempo e os Tempos. In: TEMPO e História. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 27.
[17]ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama.* Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 129.
[18]JACKSON, Esther Merle. Tennessee Williams. In: O TEATRO norte-americano de hoje. Org. Alan S. Downer. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 98.

REFERÊNCIAS

ADLER, Thomas P. *A Streetcar Named Desire* : the moth and the lantern. Boston: Twayne Publishers, 1990.

ARNOOT, Catherine M.. *File on Tennessee Williams*. New York: Methuen, 1987.

BIGSBY, C. W. E. *A critical introduction to twentieth-century American drama*: volume 2 ¾ Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BLOOM, Harold. *Tennessee Williams*: modern critical views. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

BLOOM, Harold (ed.). *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*: modern critical interpretations. New York: Chelsea House Publishers, 1988.

BOXILL, Roger. *Tennessee Williams*. New York : St. Martin's Press, 1988.

CONFRONTING Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*: essays in critical pluralism. Edited by Philip C. Kolin. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993.

EHRENHAFT, George. *Tennessee Williams's The Glass Menagerie & A Streetcar Named Desire*. New York: Barron's, 1985.

FIVE o'clock Angel: letters of Tennessee Williams to Maria St. Just, 1948-1982, with commentary by Maria St. Just. New York: Penguin Books, 1990.

HAYMAN, Ronald. *Tennessee Williams*: everyone else is an audience. New Haven and London, Yale University Press, 1993.