

As mulheres da varanda em “Spring Storm”, de Tennessee Williams

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Universidade de São Paulo
São Paulo, SP, Brasil
sp.vi@hotmail.com
orcid.org/0000-0002-9301-2339

Resumo | São analisados forma e conteúdo da peça *Spring Storm*, de Tennessee Williams, identificando o Expressionismo a partir do grotesco, que deforma os elementos tradicionais da figuração e do papel feminino. É traçado um exame minucioso sobre as elipses aplicadas na tecitura das mulheres solteiras, escravas dos protótipos sociais de delicadeza e submissão. O trabalho, também, apresenta a estrutura da peça, sua composição, histórico, personagens e recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia. Expressionismo. Tennessee Williams.

Las mujeres del balcón en “Spring Storm”, de Tennessee Williams

Resumen | Son analizados forma y contenido de la obra *Spring Storm*, de Tennessee Williams, identificando el Expressionismo a partir del grotesco, que deforma los elementos tradicionales de la figuración y del rol femenino. Es trazado un examen minucioso sobre las elipses aplicadas en la actitud de las mujeres solteras, esclavas y de los prototipos sociales de delicadeza y sumisión. El trabajo, también, presenta la estructura de la pieza, su composición, contexto histórico, personajes y recepción.

PALABRAS CLAVE: Dramaturgia. Expressionismo. Tennessee Williams.

Front Porch Women in Tennessee Williams’ “Spring Storm”

Abstract | Form and content of Tennessee Williams’ *Spring Storm* are analyzed, identifying Expressionism from the grotesque, which deforms the traditional elements of the female figuration and role. There is a thorough examination of ellipses applied to the construction of characters that are spinsters, slaves to social prototypes of delicacy and submission. The work also presents the play’s structure, composition, history, characters, and reception.

KEYWORDS: Dramaturgy. Expressionism. Tennessee Williams.

Submetido em: 27/07/2020

Aceito em: 23/09/2020

Publicado em: 09/11/2020

As mulheres solteiras na obra de Tennessee Williams

Mulheres solteiras são personagens emblemáticas na dramaturgia de Tennessee Williams [1911-1983]. Sua alusão tornou-se até lendária, uma tradição quase sempre tipificada com figuras autoritárias e arrogantes, loucas, repletas de pulsões sexuais reprimidas, alívio cômico e características físicas peculiares. Uma representação que se tornou recorrente, famosa e, além disso, estereotipada. Contudo, esta leitura negligencia aspectos que aprofundam a compreensão social e histórica da mulher, trazendo à tona uma apreciação engessada sobre a obra tennesiana, enviesada, exclusivamente, com aspectos do âmbito individual.

A leitura soberana das obras do autor tem uma visão restrita da mulher como uma figuração de elementos de autobiografia, associando-as à mãe rígida, Edwina Dakin Williams, e à frágil irmã esquizofrênica, Rose Williams, que sofreu lobotomia em 1943. Há, ainda, os rumores de uma contígua aproximação pelo fato de Williams ter sido homossexual e ter uma relação muito próxima com mulheres, tornando-as suas amigas.

Ainda nos dias atuais, a abordagem principal da crítica, dita especializada na sua obra, corrobora a perspectiva conservadora da professora Nancy M. Tischler (1961, p. 15, 275-304), da Universidade de Washington. Para ela, o dramaturgo é exclusivamente biográfico, sobretudo preocupado em excesso com a psicologia de seus personagens, o que aproximaria a matéria principal de sua obra aos conceitos da psicanálise e da estética realista. A autora o intitula ainda como um puritano, desde que identifica em sua dramaturgia somente conteúdo que privilegia pulsões sexuais, saturado de lições de moral. Diante das inúmeras pesquisas, análise dramática, encenações contemporâneas e resenhas de suas obras por todo o mundo, Tischler ainda é uma referência histórica para fundamentar uma leitura sempre repetitiva. A pesquisadora possui, assim, um legado que marcou a historiografia do teatro estadunidense, remanescente até hoje.

A contextualização dialética da escrita de Williams, portanto deixada de lado, também o foi no Brasil, o que pode ser verificado, entre outros pesquisadores, desde a visão psicologizante da professora Dra. Daisy Sada Massad (1977) sobre todo o teatro estadunidense, em especial a respeito do dramaturgo, até os mais recentes recortes sobre a memória como único expediente de interesse do teatro contemporâneo, ressaltados pelo professor Dr. Paulo Henrique de Alcântara (2013, p. 78-82). Essas leituras não são apontadas como equivocadas e, certamente, podem oferecer um panorama da obra de Williams. Elas são uma possível leitura apenas, que deixam de lado o momento histórico-cultural e sociológico em que as obras foram criadas.

Trata-se, na verdade, de uma percepção que parece encontrar eco em parte da própria fortuna crítica do dramaturgo, principalmente por associar-se fortemente à avaliação, também amplamente disseminada, de que a matéria por excelência da dramaturgia de Tennessee provém da projeção de elementos da memória autobiográfica do autor (BETTI, 2011, p. 21).

Com essas aproximações hegemônicas, há um evidente deslocamento das mulheres de suas realidades social, histórica e política: as instituições com as quais estão vinculadas não possuem valor deliberativo sobre seus destinos e existência, tudo acontece por conta de suas pulsões; nada está diretamente atrelado aos papéis sociais que precisam exercer e ao domínio do homem em todos os âmbitos existenciais. Não se revela um exame sociopolítico da sua figuração neste tipo de leitura centrada no indivíduo. São mulheres que parecem não viver em uma sociedade, não fazendo parte de um contexto histórico, embora sejam vítimas do sistema.

A fim de deslocar o foco desta leitura tradicional, propõe-se estender a investigação, neste trabalho, para uma visão sociológica sobre a mulher solteira na obra de Williams, contudo, sem negar ou desmerecer as outras aproximações. É uma apreciação, que, além de complementar, abre novas possibilidades estéticas para a abrangência artística do dramaturgo no Brasil, distendendo as dimensões do entendimento do *corpus* de sua escrita.

Investiga-se a obra *Spring Storm* [*Tempestade de primavera*, 1937-38] (WILLIAMS, 1999), peça raramente cotejada por pesquisadores, artistas e seguidores do dramaturgo no Brasil. É uma composição que perfila um rol de personagens femininas, identificadas como *solteironas*, portanto não há proximidades biográficas com o autor, mas oferece possibilidades de compreensão dessas mulheres no contexto da sociedade estadunidense da década de 1930 e suas conseqüentes reverberações na atualidade. A partir da contextualização social, política e histórica, é possível uma compreensão que aprofunda a percepção do ponto de vista de Williams sobre o Sul de seu país e da mulher inserida nessa conjuntura machista, conservadora e tradicional. Com essa leitura, tem-se um autor com maior potência, pouco compreendido no Brasil sob este ângulo, o que vem reafirmar sua importância no teatro moderno, a apresentação de uma obra inédita no país, além da possibilidade de reavaliação da leitura daquelas mais celebradas.

Por ser uma peça desconhecida, o objetivo deste trabalho se amplia para a apresentação em detalhes, não só com relatos históricos e técnicos sobre sua narrativa, sobretudo expondo sua trajetória, recepção, características e curiosidades a seu respeito. Porém, pretende-se, majoritariamente, expô-la como uma obra com evidentes reverberações críticas de seu conteúdo e dos expedientes formais.

***Spring Storm*: uma peça desconhecida de uma fase desprezada da carreira de Williams**

Nos Estados Unidos, as obras da primeira fase da carreira de Tennessee Williams são nomeadas *early plays* [peças iniciais, em tradução literal, do período que abrange 1930 a 1944]. Pode-se dizer que existe um desconhecimento generalizado no Brasil desta fase muito diferente do cânone em que foi erigido com suas peças mais celebradas, escritas entre 1945 e 1961. Isto aconteceu, certamente, devido à ausência de tradução e entusiasmo nestas obras que não tiveram o mesmo reconhecimento comercial.

Spring Storm foi escrita e reescrita entre 1937 e 1938, tendo sua primeira pu-

blicação somente em 1999, após 16 anos da morte do dramaturgo e cinco da tutora de seus direitos autorais, Maria St. Just. Esta foi nomeada por Williams ainda em vida, desde que sua irmã não tinha condições de gerenciá-los. Portanto, faz parte da primeira fase da carreira do autor.

Ainda um estudante na época de sua escrita, o dramaturgo buscava aperfeiçoar sua estilística, aprofundando-se na leitura e estudo de grandes mestres literários, revelando, também em obras posteriores, influências marcantes, tais como as de Eugene O'Neill, Federico Garcia Lorca e August Strindberg. Desta sua época, valem destacar os expedientes surrealistas em *Stairs to the Roof – A Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages* [*Escadas para o telhado – Uma oração para um coração selvagem que está preso em jaulas*, 1941] e a adaptação de *You Touched Me!* [*Quando você me tocou!*, 1942] de dois contos do romancista e poeta inglês D. H. Lawrence, uma declaração expressa da sua fértil inspiração erudita e poética (WILLIAMS, 2000b; 2010).

Em *Spring Storm*, há várias remissões que evidenciam, também, esta pesquisa literária e a proficuidade artística e cultural do dramaturgo, destacando sua veia lírica sobressalente. São elas: a citação pelo Reverendo Hooker de uma frase de Romeu, da peça *Romeu e Julieta* [*Romeo and Juliet*, 1591-92, de Shakespeare], certamente por citar a palavra abril, um mês primaveril no Hemisfério Norte; *Saturday's Children* [*As crianças de sábado*, 1927], peça do dramaturgo egresso do teatro político Maxwell Anderson. É uma obra em que os personagens vivem um casamento onde o marido não quer que a mulher engravide, mas descobrem que há muito mais entre eles do que a preocupação financeira; o poema *I Shall Not Care* [*Não vou me importar*, publicado em 1915], de Sara Teasdale, uma poetisa de St. Louis que, ao se suicidar em 1933, abalou profundamente o jovem Tom Williams. O poema também faz menção ao mês de abril; a coleção *Notable Families* [*Famílias notáveis*], de Zella Armstrong, publicada entre 1915 e 1933, onde se apresentava a genealogia de famílias sulistas ditas ilustres; a citação de Hertha dos trechos do poema *The Ballad of Harp-Weaver* [*A balada do construtor de harpas*] de Edna St. Vincent Millay, de 1923. Três são os possíveis motivos: Tennessee admirava a poetisa, as frases parecem terem sido feitas para descrever exatamente a personagem que as cita e há vários outros poemas da autora que falam da primavera e do mês de abril, sendo Millay uma declarada admiradora dessa estação; Hertha também diz que adorou o último filme de Greta Garbo, que pode ter sido *A dama das camélias* [*Camille*, direção de George Cukor, 1936]. Poderia, também, ser o filme *Madame Waleska* [*Conquest*, direção de Clarence Brown, 1937], ambos referentes a grandes romances que o personagem de Hertha jamais viverá; e, por fim, Arthur cita a primeira frase do poema inglês *Song* [*Canção*, Séculos XVII-XVIII] do poeta jacobita e metafísico John Donne, em um momento de ternura com Heavenly (WILLIAMS, 1999, p. 115-116).

O primeiro título de *Spring Storm* foi *April Is the Cruellest Month* [Abril é o mês mais cruel], a frase inicial do poema de 434 linhas *A terra desolada* [*The Waste Land*], de T. S. Eliot, publicado em 1922 na Inglaterra e considerado o seu mais famoso. Mais uma remissão à obra literária. Outro título de rascunho anterior é *Time*

of Roses [*Tempo de rosas*], uma provável referência à primavera.

Tennessee realizava muitas revisões em seus originais. Seus manuscritos são repletos de rabiscos e anotações difíceis de serem interpretadas. A partir da década de 1990, muitos pesquisadores foram convidados pela editora *New Directions* para realizar a tarefa de reconstituição dos textos com o objetivo premente de sua publicação. *Spring Storm* tinha trechos inacabados e muitas lacunas. O pesquisador Dan Issac foi o responsável pelo seu resgate. O também professor e dramaturgo transcreve seu trabalho hercúleo de recomposição nas notas ao final do livro (WILLIAMS, 1999, p. 115-131) e, assim, fica claro que ele teve um papel importante para a recuperação desta obra.

Levada ao público em uma leitura dramática coordenada por Issac no ano de 1996 em Berkeley, Califórnia, a carreira de *Spring Storm* seguiu com uma montagem produzida pela *Willoughby Fine Arts Association* em 2001, em Ohio, uma montagem inglesa em 2009-2010 e outra australiana em 2018.

A trajetória desta obra é bastante curiosa. Em 1936, Tennessee conheceu o diretor e crítico teatral Willard Holland, diretor do grupo amador *The Mummies*, que encenava peças de *agitprop*. Eram trabalhos socialmente engajados, beirando um protesto para os padrões estadunidenses de dramaturgia e de teatro. Os dois se deram muito bem. Holland por admirar os diálogos e a capacidade de sua reescrita rápida, Williams por ansiar por uma espécie de mentor para o seu trabalho. Mas *Spring Storm* foi muito criticada, considerada por Holland muito desordenada, o que desmotivou Williams a levá-la adiante. É importante lembrar que as pautas sobre a mulher na sociedade são absolutamente dos dias atuais. Na década de 1930 não havia questionamentos abertos e ansiedades sobre a questão feminina, tais como as que serão apresentadas neste trabalho. Isso justifica a negativa de Holland sobre a peça, embora um artista politicamente atuante. Desta forma, Williams a enjeitou. Apresentou-a, ainda, nos seminários de dramaturgia quando cursava a Universidade de Iowa em 1938, tendo sido aconselhado a abandonar a peça pelos professores e colegas, o que, sobretudo, o desapontou. Segundo Issac (1999, p. 10), até atitudes homofóbicas e virulentas de um dos professores em relação ao dramaturgo podem tê-lo desmotivado a desenvolver a peça. Porém, ele ainda mandou uma versão em formato de roteiro cinematográfico para os estúdios MGM em 1943, quando era contratado por eles, para que a personagem Heavenly fosse interpretada por Teresa Wright, de forma a aproveitar o seu sucesso após duas indicações seguidas ao Oscar de melhor atriz, tendo ganhado um deles. Em detrimento, ela acabaria por fazer *À sombra de uma dúvida* [*Shadow of a Doubt*, direção Alfred Hitchcock, 1943]. O roteiro nunca foi aceito pelos estúdios.

A narrativa de *Spring Storm*

A ação de *Spring Storm* se passa em Port Tyler, uma cidade pequena às margens do importante Rio Mississipi. O ano é 1937 e é primavera, período das históricas enchentes devastadoras, expediente também usado como matéria ficcional na peça *Kingdom of Earth* [*O reino da Terra*, 1967] (WILLIAMS, 2000a, p. 623-706). O título faz menção às tempestades primaveris, monções que assolam a região e

causam as cheias.

É uma peça longa, com 23 personagens e três atos, sendo que os dois últimos possuem três cenas cada e o primeiro uma cena. Não é observada a estrutura aristotélica. Em cada ato ou cena há tempo, espaço e ações diferentes. Tennessee apresentava, já naquela época, uma conformação diferenciada do drama tradicional, com diversos cenários em cada ato e sequência temporal fragmentada. Uma encenação teria, portanto, uma logística que dependeria de uma dinâmica troca cenográfica. Essas mudanças bruscas de tempo e espaço remetem fortemente aos cortes da estrutura formal do roteiro cinematográfico, uma evidente pista de que o autor pensava no texto original mais para o cinema do que para o teatro.

O eixo central é liderado por quatro jovens com seus amores não correspondidos: Dick, Heavenly, Arthur e Hertha. O personagem principal é Heavenly Critchfield, sobre a qual as ações são centradas. Ela está no meio das atenções de Dick Miles e Arthur Shannon. Sua mãe quer que o casamento da filha salve a família da devastação financeira causada pela Depressão Econômica. À primeira vista, remete a um melodrama ultrapassado, todavia a peça se revela com uma consciência sociológica do autor sem precedentes sobre a solteirona na sociedade estadunidense da década de 1930.

Williams trata a condição desta mulher como oprimida na sociedade patriarcal de Port Tyler. Para expressar o terror e o medo de se tornar solteirona, o dramaturgo coloca na boca de Heavenly o desabafo feminino. Uma revelação observada logo no início da peça, quando ela se identifica como uma mulher que poderá vir a ser tal como as outras solteiras da sua cidade, que ficam em uma varanda, com uma cadeira para se sentar e esperar *seu* homem que nunca vem. Ela se reconhece como habitante do *País da demora*, das ilusões desfeitas sobre o sonho americano [*American dream*], conceito associado à ilusão de sucesso e realização sob os protocolos da sociedade capitalista, que espera que ela seja uma reprodutora servil. O sonho americano fabrica um mundo paralelo de felicidade e realização pelo trabalho árduo, ascensão econômica e vitória. Como um expediente lacônico, Williams expõe um personagem, portanto, distante deste sonho, desmascarando os mecanismos ilusórios do *stablissement*. O que lhe restaria é a longa espera por Dick.

HEAVENLY: [...]Eu preferiria morrer a ser uma solteirona. [*Pausa para ênfase.*]

ARTHUR: Essa certamente não é uma opção.

HEAVENLY [*intensamente*]: Oh, é sim. Todos os garotos vão para o Norte ou para o Leste para ganhar a vida, a menos que eles tenham alguma plantação. E isso faz com que muitas garotas fiquem sentadas na varanda, aguardando o correio da tarde. Às vezes para de chegar. E lá estão elas, sentadas no balanço, em seus melhores vestidos brancos, sorrindo tanto que me pergunto como seus rostos não cedem – para que as pessoas na rua não saibam o que aconteceu! [...] (WILLIAMS, 2018, p. 51)¹.

¹ A fim de facilitar a fruição na leitura do artigo, todas as citações de *Spring Storm* serão da tradução gentilmente cedida do pesquisador Lucas Miquelon (WILLIAMS, 1999), exceto quando devidamente identificada. A pesquisa, no entanto, deu-se a partir do exame da obra original em inglês.

Em uma época devastada pela Depressão e em uma região prejudicada por enchente, os homens eram obrigados a buscar melhores condições de trabalho em outra região mais pródiga. Revelam-se aqui questões de classe em relação a estes homens, pois somente aqueles que têm sua própria propriedade permanecem. Os das classes baixas, por sua vez, precisam ir e os das classes altas ficam. A cidade possuía, portanto, um vasto número de mulheres solteiras, que perseveravam nas varandas por toda vida, com seus melhores vestidos, observando o horizonte, na expectativa de realização de seus sonhos. A expressão utilizada por Williams para defini-las é “Moças da varanda” (1999, p. 16, tradução nossa)². A metáfora, profundamente lírica, é, ao mesmo tempo, trágica.

O celibato feminino e o estigma social

Ao se considerar o celibato feminino, está-se investigando, principalmente, sua ligação visceral com o projeto de modernidade burguesa, onde o casamento civil instaura legalmente a família. Identifica-se aí a preocupação da política, instituições religiosas e da própria ciência em abastar suas ideologias e fomentar o poder. Seria uma espécie de raiz do Estado, estabelecendo protocolos, controle e disciplina para servi-lo. Além disso, é nesta instituição familiar que se constitui a idealização social de homens e mulheres, instituindo gênero pelo sexo genital e seus papéis sociais tradicionalmente delineados. Portanto, a família monogâmica e heterossexual tornou-se a base para se organizar o modelo social da mulher e seus papéis servis no lar, reprodutora e mantenedora de mão de obra disciplinada para o sistema.

As mulheres solteiras seriam um modelo desestabilizador deste sistema porque, sob esta visão, estariam negando declaradamente os papéis de mãe e esposa servil, essenciais para apoiá-lo. Instituem-se como *indivíduos* que seriam obrigados a assumir formas de viver diferenciadas, sendo impedidos de fazer parte da sociedade e, assim, identificados como *outsiders* – marginalizados, carentes de virtudes e humanamente inferiores. Potencialmente, podem até se tornar um novo modelo na sociedade e, desta forma, são apontados como uma ameaça. Por essa razão, são indesejados, não são classificados como mulheres verdadeiras ou completas; não colaboram com o *status quo*, o que causaria um possível abalo em sua própria natureza.

A *solteirona* tornou-se, assim, uma figura estereotipada, sendo, então, um termo utilizado para designar o desprestígio social. Historicamente, distingue as mulheres acima de 25 anos. De acordo com a pesquisadora Cláudia Maia (2007, p. 46), a difusão da expressão se deu “como efeito do desenvolvimento capitalista que fez emergir a decadência do trabalho doméstico, classificando-as em dependentes inúteis”. O termo surgiu na Inglaterra no Século XVII e, no seguinte, nos Estados Unidos com a mesma acepção, a partir do desenvolvimento do capitalismo. Desta forma, é um dos subprodutos conceituais da Revolução Industrial que, tradicionalmente, deveria demarcar a posição e a imagem feminina na sociedade: “[...] o

² “Front Porch Girls.”

discurso da 'solteirona' não é outra coisa que um discurso higiênico-moral" (MAIA, 2007, p. 43, destaque da autora).

O celibato tem sido considerado uma maldição às mulheres, que, para sobreviverem nestas condições, viriam a se subordinar à reclusão e à caridade de parentes, à humilhação por serem *diferentes*, não capazes de contribuir para a constituição sólida da sociedade como esposas subservientes e mães atenciosas. Além de, em muitos casos, tornarem-se dependentes da "bondade de estranhos" (WILLIAMS, 1988, p. 216). Esta frase remete à peça *A Streetcar Named Desire* [*Um bonde chamado Desejo*, 1946-47], que no Brasil se tornou famosa a partir da década de 1950, com a atriz francesa Henriette Morineau interpretando pela primeira vez no Brasil a personagem solitária mais famosa da dramaturgia estadunidense, a viúva Blanche Dubois. Na sentença desta personagem, portanto, há uma profunda consciência histórica e política em relação ao papel social da mulher solteira e seu status de proscrita. Não é um elemento alienado, puramente estético. Mas, uma visão crítica da posição social feminina.

Historicamente, a mulher só tinha uma única função na tradição familiar no Sul dos Estados Unidos: casar-se entre 17 e 21 anos, quando ainda era jovem, bonita e coquete. Sempre com um homem rico, para que sua família fizesse um bom *negócio*. A instituição do casamento era, portanto, uma junção de interesses materiais, visando o lucro, o enriquecimento e a manutenção dos costumes conservadores. A mulher, para isso, deveria ser servil e subserviente a fim de obedecer tais protocolos, como já observado.

O conceito de solteirona teve implicação depreciativa sem precedentes em todo o Ocidente a partir do Século XIX. O discurso literário foi o agente principal que construiu e disseminou as representações da mulher solteira com suas inquietações e subjetividades, além, é claro, de sua visão negativa. É famoso o romance *A mulher de trinta anos* [*La femme de trente ans*, escrito entre 1829 e 1842] de Honoré de Balzac, onde faz uma apologia às estas mulheres, consideradas velhas para o casamento. Para o autor francês, elas são emocionalmente amadurecidas e capazes de amar com maior plenitude. Isto, no entanto, faz um contraponto com a tradicional e predominante figura das moças românticas que, na literatura daquele século, tinham não mais do que 20 anos. O romance estigmatizou a solteirona, suas pulsões sexuais, e popularizou o termo *balzaquiana* no mundo todo. Com isso, não demorou a surgir inúmeras caricaturas, retratando-as como desprezíveis, conquanto na estética grotesca. Já no início do século seguinte, eram vistas como solitárias que trabalhavam arduamente para assegurar a subsistência, amedrontando uma grande parte da população feminina, que era educada para ser frágil e sem opinião. Sem deixar de mencionar os estereótipos satíricos humilhantes que desespera muitas até a contemporaneidade, embora os grandes avanços do feminismo.

O infortúnio dessas personagens em *Spring Storm* é a interminável espera do homem que não volta, tendo como consequência a deformação psicológica da mulher como uma catástrofe, segundo os preceitos sociais de então: arrogância, inteligência, liberdade, rispidez, grosseria, pulsões sexuais. A ausência do homem como seu senhor e determinante do seu destino transformaria as jovens em bal-

zaquianas, mulheres desagradáveis e perigosas para os costumes da época. Assim, elas vão perdendo as suas características da *feminilidade tradicional*, de servis e silenciadas, para se tornar mulheres deformadas, extrapolando as expectativas sociais de seus papéis.

Williams utilizou o impasse existencial das mulheres, muitas delas solteironas, em diversas obras. Para ele, o choque causado pela opressão era expediente gerador de conflitos em sua dramaturgia. Mas é hegemonicamente lido, até de forma excludente, apenas como *uma temática típica do dramaturgo* e identificado meramente como uma expressão distintiva da sexualidade feminina, como propõe Susan E. Nornhold (1985, p. 53), professora da *Eastern Lebanon County School District*. Segundo a pesquisadora, Tennessee Williams foi o dramaturgo que melhor figurou a nação em sua época, romantizando exclusivamente paixões sexuais em suas peças e, embora chocasse com a brutalidade dos personagens masculinos, possibilitava um deleite em infligir humilhação sexual às suas heroínas. Para Nornhold, o dramaturgo não tinha nenhuma consciência política sobre o papel da mulher, estava apenas preocupado com aspectos freudianos, a fim de dar profundidade psicológica ao personagem. O mesmo acontece, ainda, na leitura do pesquisador George Hovis (2011, p. 187-188), que destaca as subjetividades femininas deslocadas de sua contextualização sociológica, ao citar o mito da *Southern Belle* não como uma figura criada pelo contexto machista da sociedade conservadora do Sul estadunidense no século XIX, mas como uma alegoria estética e psicológica para caracterizar personagens femininas insistentemente.

Os arquétipos da solteirona: a dialética tennesiana sobre a mulher *outsider*

Há outras extrapolações a serem ressaltadas para o exame de *Spring Storm*, tanto estéticas quanto de contexto. A *espera* é uma forma de busca da dignidade da mulher. E estar na varanda seria uma grande metáfora de reforço ao caráter expressionista, trazendo à tona um simbolismo que retira sua humanidade e as transformam em elementos grotescos, distorcendo o papel feminino na sociedade. Além disso, “[...] As imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica” (RUSSO, 2000, p. 21). A tradição social busca a mulher jovem, bonita e com corpo escultural. Ao figurar personagens fora destes arquétipos físicos, o grotesco se encorpa, causando estranhamento estético, evidenciando distorções. Há, assim, uma [des]caracterização minuciosa dessas mulheres por beirar o bizarro aos olhos da sociedade. O que se vê, portanto, é a mulher solteira que não é capaz de manter-se congruente aos protocolos estabelecidos. Porém, sempre com outra característica para lhe dar maior destaque expressionista na narrativa, como aquelas mal compreendidas já citadas de desvio de caráter ou, ainda, com extrapolações físicas que a tornam motivo de escárnio e desprezo.

Port Tyler não é figurada como uma cidade de progresso, não possibilita a concretização do tal sonho americano. A igualdade de oportunidades, onde todos serão livres e felizes a partir do trabalho árduo e ascensão econômica, parece aqui uma falência ideológica, porém um expediente expressionista que desfigura as mulheres. A cidade disfuncional produz pessoas igualmente disfórmicas para

a sociedade burguesa: homens que partem e mulheres solteiras. A personagem principal não é um modelo social feminino que expõe a tradição, Heavenly faz sexo com seu namorado durante um ano e não engravida. Há aí uma controvérsia sobre o sexo que a sociedade da década de 1930 não aceitava: uma mulher que ousa sair dos padrões e transborda em liberdade, como o Mississipi. Porém, ela acaba, ao final, como as outras solteironas, esperando sentada na cadeira da varanda. A figuração é tão singular que se extravasa rumo à tragédia, permitindo a complexa expressividade da crítica social junto ao lirismo do autor.

Esta visão lacônica de Williams sobre o sonho americano fica ostensiva quando Heavenly é obrigada pela mãe a fazer juras à frente de um retrato em tamanho real do herói da Guerra Civil, tido como um santo padroeiro pela família, seu tataravô Coronel Wayne. Na sua frente, ela deveria prometer não mais fazer sexo com o namorado Dick, o rapaz pobre, para manter-se pura e casar-se com Arthur, o rapaz rico. A ilusão parece ser uma motivação às mulheres de Tennessee, assim como o próprio *establishment* motiva o sonho americano.

Há uma galeria de solteironas à frente destas questões histórico-críticas em *Spring Storm*, cada uma com sua característica intrínseca. Podem-se destacar: Tia Lila, a mais simpática, irmã do pai de Heavenly; Birdie Schlagman, a bibliotecária-chefe; Hertha, a contadora de histórias; Agnes Peabody, uma caricatura viva da mulher desfocada da sociedade; senhorita Kramer e Mabel, as mais velhas e experientes [ou conformadas]; e, inevitavelmente, a própria Heavenly se descobre ser uma quando Dick a deixa ao final da peça. “Esta figura arquetípica da Moça da Varanda nunca mais será vista com tão grande exuberância e com foco tão aguçado em todo o cânone de Williams” (ISSAC, 1999, p. 16, tradução nossa)³.

O autor apresenta as várias camadas da mulher solteira em *Spring Storm*: a partir de Heavenly, a garota que procura incansavelmente não ficar solteira, até às mais velhas, com a estranha impressão de um conformismo inquieto, excêntricas, que se diferenciam grotescamente das mais jovens. Sem dúvida, é possível concluir que *Spring Storm* é uma peça crítica sobre a mulher solteira, o papel social feminino e a instituição do casamento. Toda a matéria ficcional gira em torno da busca incessante em se casar e as consequências da solteirice na família e na sociedade. Williams mostra o esfacelamento das instituições sociais e os problemas existenciais que isso causa nos indivíduos.

A profusão das solteironas

O personagem de uma solteirona aparece inicialmente na figura de Agnes. Ela é descrita como convencional e afável, namoradeira, transbordando de animação. Tem falas entusiastas, todavia sem notoriedade. Tennessee a apresenta como uma mulher tagarela, um retrato satírico que deforma o comportamento padrão da mulher, segundo os protótipos sociais da década de 1930. Sua fala, todavia, é ignorada pelos outros personagens. O que se evidencia, portanto, é que a solteirona

³ “Within Williams’ entire canon, this archetypal Front Porch Girl will never again be seen in such great profusion and sharp focus.”

não tem relevância na sociedade com esta sutil metáfora, ela não é ouvida e o que diz não faz diferença nas relações dialógicas.

Um personagem muito parecido com Agnes, Williams repetiria na peça *Adam and Eve on a Ferry* [Adão e Eva numa balsa, 1939]: “depois de alguns momentos, uma mulher de trinta e cinco anos, de aparência solteirona, atravessa timidamente a soleira carregando um pequeno vaso de gerânio” (WILLIAMS, 2005, p. 169)⁴. Ela possui até o nome iniciado com a mesma letra A e o mesmo sobrenome, Ariadne Peabody. Em um encontro com o escritor D. H. Lawrence, personagem da peça, ele deixa evidente que sabe da imensa vontade desta mulher em se casar e sobre suas histórias antigas de insucesso, sua profunda frustração enquanto mulher. Ele dá uma aula sobre sexo e sedução feminina, dizendo que o mal da personagem é o puritanismo, a vergonha, o intelectualismo estéril e a negação do corpo. Após a conversa com o escritor, a solteirona se apressa para ir de encontro ao homem que deixou escapar no passado.

DR. HOOKER: Você ainda está na flor da idade, meu jovem, ainda está na flor da idade – que pôr do sol glorioso, Heavenly. Que glorioso.

AGNES: Dr. Hooker, olhe aquelas nuvens!

DR. HOOKER: E o que aconteceu para sua mãe não estar conosco nesta tarde?

AGNES: Aquelas nuvens, Dr. Hooker.

HEAVENLY: Mamãe estava desconfiada de que o tempo ia fechar.

DR. HOOKER: Sim, nuvens tempestuosas – “Não jures pelo inconstante – Abril! Seus humores vários são –”

AGNES: Sim, Dr. Hooker, mas –

HEAVENLY: Eu espero que o piquenique seja um sucesso financeiro.

AGNES: Sim, mas –

DR. HOOKER: Oh, certamente, sim. Richard, teremos a venda de bolos.

AGNES: Sim, mas do ponto de vista puramente estético –

DICK [indiferente]: Sim? (WILLIAMS, 2018, p. 6).

Tennessee usou o mesmo recurso desta referência em *Not about Nightingales* [Não é sobre rouxinóis, 1938] em algumas cenas com os personagens Senhora Bristol e Rainha, uma mulher que busca o filho em uma penitenciária e um homossexual assumido, respectivamente. Ambas são figuras que a sociedade não quer ouvir. A matéria trabalhada pelo dramaturgo é, portanto, a crítica sobre a opressão e o silenciamento: direitos humanos para presidiários é um tópico ousado em uma sociedade como a estadunidense, que promove a meritocracia; e a homossexualidade seria impensável na dramaturgia daquela época senão explícita por um presidiário, um indivíduo punido por suas ações.

Um diálogo entre Heavenly e Dick revela como o corpo da mulher é visto naquela sociedade, sua utilidade e serventia como puramente estética, para adornar a vida patriarcal. Há uma exaltação ao corpo feminino para agradar ao homem, não importando a identidade feminina e sua subjetividade. O homem revela o que pensa, fazendo um jogo de palavras, responsabilizando a mulher. Uma retórica que

⁴ “After a few moments a spinsterish looking woman of thirty-five steals diffidently across the threshold bearing a little potted geranium.”

Tennessee opera como crítica ao machismo.

[Ela ameaça sair. Ele a segura pelo braço.]

DICK: Não, você é uma mulher. Mulheres nunca vão a lugar algum a menos que um homem as faça ir. Você não sabe a diferença concreta entre os sexos?

HEAVENLY: Sim, digo, não. Eu não quero ouvir piadas sujas.

DICK: Não é sujo, é científico. Sente-se que eu lhe direi. A diferença concreta é que um homem sabe que pernas foram feitas para mover, enquanto que uma mulher acha que elas só servem para vestir meias-calças de seda.

HEAVENLY: Você é louco. Eu não estou vestindo meia-calça.

DICK: Não. Mas como diria Agnes, elas são 'puramente estéticas'. Ornamentais – não é o que ela quer dizer?

HEAVENLY: E por que elas não deveriam ser? (WILLIAMS, 2018, p. 7, destaque do autor).

O personagem Susan, uma moça obesa, é lembrada a todo o momento de seu corpo diferente dos padrões sociais impostos para o ornamento perfeito de servidão patriarcal. Ela é tratada como candidata ideal para se tornar uma solteirona quando for mais velha, simplesmente por não ter o corpo considerado agradável e saudável para constituir a família tradicional e apresentar-se socialmente. Tennessee nunca foi tão incisivo em relação ao corpo feminino e a obesidade. "LILA: Ela quer que Heavenly vá com roupas peculiares só para que a gorda da Susan não pareça tão feia" (WILLIAMS, 2018, p. 29). Esteticamente, o que transparece é o recurso grotesco de deformação física.

As características físicas *peculiares* do personagem Hertha são a magreza, a pele escura, idade de 28 anos e uma capacidade fora do comum em criar histórias. Sua apresentação na rubrica identifica uma mulher pouco comum porque tem imaginação, dons artísticos e particularidades que extrapolam as exigências sociais de subserviência, silêncio e obediência. Hertha conta histórias de fadas que ela mesma cria. Uma mulher diferente, em comparação àquelas que só obedecem, sem capacidade criativa, uma relação tradicional sempre feita, até então, quase que exclusivamente, aos homens. A característica da magreza, tal como a obesidade de Susan, além da pele escura, é um atributo para diferenciá-la das outras mulheres, tornando-a fisicamente extravagante e disforme – especificidades claramente atribuídas ao grotesco, além de revelar traços de racismo.

Interessada somente no homem rico, Arthur é sua única expectativa. Embora em um ambiente social com várias interrelações, Hertha foca seu diálogo somente nele. Todas as outras personagens são ignoradas por ela, como uma obsessão. O comportamento exagerado evidencia uma representação paródica de Tennessee em compor esta personagem a partir do comportamento alterado da mulher, desde que ela não tem uma conduta usual. Ela, inclusive, cita que a solteirice pode torná-la esquizofrênica [ou portadora de *dementia praecox*, como se intitulava a esquizofrenia naquela época]. A doença mental seria, portanto, a única forma de se relacionar com o mundo, uma revolta existencial para expressar o que vive e o que é, de fato. Ao expor este tipo de desajuste psíquico, Williams exprime uma preocu-

pação com a ordem social em relação a essas mulheres, já que a saúde é o vetor do equilíbrio pessoal, familiar e do grupo em que está inserida. Com isso, o autor levanta a possibilidade da desestabilização social, como se a sociedade fosse uma predadora desta mulher que se desconfigura perante a imagem tradicional exigida. Williams deixa claro que “as doenças sempre foram usadas como metáforas para reforçar acusações de que uma sociedade era injusta ou corrupta” (SONTAG, 2002, p. 91). Hertha se refere à esquizofrenia como uma possível reposta à sua frustração, porém, muito mais como uma acusação lacônica do autor sobre a sociedade que pode adoecê-la.

MISS SCHLAGMANN: Hertha, receio que esteja ficando doente, e de novo na primavera. É melhor tirar uma semana de folga.

HERTHA: Eu estou bem. É só nervoso. [Ela se vira e senta rigidamente à escrivaninha.] Talvez eu esteja ficando louca.

MISS SCHLAGMANN: Não seja ridícula!

HERTHA: Muitas garotas da minha idade ficam. Vinte e oito. Muitas delas têm *dementia praecox* mais ou menos nessa idade, especialmente se não estão casadas. Eu já li sobre isso. Elas ficam melancólicas e tudo as incita e elas acham que estão sendo perseguidas. Estou ficando assim.

MISS SCHLAGMANN: Você não está não! [Ela fala gentilmente.] Eu sei o que há de errado com você, Hertha. É aquele garoto, Shannon. – Não é?

HERTHA [com esforço]: É.

MISS SCHLAGMANN: Eu sabia que era [...] (WILLIAMS, 2018, p. 89).

Quanto ao personagem de tia Lila, quando na cadeira de balanço, que range ao ser movimentada, acarreta um incômodo audível, associado à velhice, à passagem do tempo, ao que precisa de reparos ou está ultrapassado. Esta metáfora é, assim, associada à solteirona idosa, como se ela própria fosse o rangido da cadeira, um recurso expressionista bastante evidente. Desde que o autor não utiliza diálogos para mostrar as características desta mulher, mas reflete sua essência no ruído. Esse expediente causa impacto profundo no público, agindo como um informante dos segredos da alma, elemento que o dialogismo não dá conta, sendo esse o cerne do expressionismo.

A crítica social de Tennessee Williams

Outra matéria relevante trazida no primeiro ato é o preconceito de classe em relação a Dick. O casamento é inegavelmente importante, mas deve se dar com homens ricos que poderão ajudar a família da moça a se salvar, questão que se estende por toda a peça. Mesmo sendo ele uma *possibilidade* para retirar qualquer mulher do *limbo* social, não é visto com bons olhos por nenhuma outra personagem, exceto Heavenly, sendo intensificado esse preconceito no segundo ato com a mãe da moça. A matrona deixa claro que ele não serve para desempenhar o papel de marido e, no terceiro ato, é reforçado com a discreta dubiedade sexual de Arthur ao desafiá-lo. “MRS. CRITCHFIELD: Imagine só! Um motoboy. HEAVENLY: Ele não é um motoboy. Ele é um farmacêutico assistente. MRS. CRITCHFIELD: Um operador de máquina de refrigerante” (WILLIAMS, 2018, p. 36).

Senhora Critchfield, mãe de Heavenly, é mentirosa, histérica e excessivamente dramática, preocupada apenas em se dar bem com o casamento da filha, usando para isso todo tipo de fingimentos, sem pudor ou moral. Ela figura a própria sociedade capitalista, caracterizando outro personagem expressionista importante na peça. Em nenhum momento ela tem preocupação com as subjetividades da filha. Nesta tradição, a moça seria apenas uma moeda de troca para sua família em decadência. Para ela, o casamento é uma chance de ascensão social.

Com ela, há uma curiosa remissiva à outra peça, *Por que você fuma tanto, Lily?* [*Why Do You Smoke So Much Lily?*, 1935] (WILLIAMS, 2011, p. 117-127), quando senhora Critchfield critica a filha por fumar demais. Tennessee faz da mesma reclamação da mãe de Lily, Senhora York, distorcendo a realidade objetiva figurando as duas matronas como se fizesse as vezes da sociedade normativa. A mãe de Lily diz que o cigarro a deforma, transformando-a em uma mulher grotesca, que perde a beleza essencial para *capturar* um marido com seu charme e beleza, agravando-se com sua masculinização (ARNAUT, 2017, p. 54-55).

VOZ: [...] Eu fiz você conhecer as pessoas certas. Todos os bons partidos da cidade. Vivemos além das nossas posses. Contraímos dívidas. Só para te dar uma educação apropriada, Lily! As melhores oportunidades. Mas isso não pode durar para sempre. Você sabe que já não é mais jovem (WILLIAMS, 2011, p. 127).

Tal como o desespero de Senhora York em casar a filha solteira de aparência andrógina, senhora Critchfield reprime a filha Heavenly, impondo-lhe a condição tradicional de obediência, delicadeza, conformismo e objeto social, para exercer o papel de mãe e esposa dedicada. Investiu além da conta para que a filha tivesse oportunidades de conhecer homens de posses. Desta forma, Williams caracteriza a família aristocrata sulista falida com interesses apenas capitalistas, tal como faz a mãe de Heavenly.

MRS. CRITCHFIELD: Ouça aqui, Heavenly –
 HEAVENLY: O quê?
 MRS. CRITCHFIELD: Se deixar uma chance como essa escapar por entre os dedos –
 HEAVENLY: De que chance está falando?
 MRS. CRITCHFIELD: Arthur Shannon (WILLIAMS, 2018, p. 37).

Numa época pós-Depressão, em que a ausência de um homem para dirigir os negócios era uma catástrofe familiar, a mãe de Lily era obrigada pelas circunstâncias a reviver o mito da *Southern Belle*, impondo à filha a *salvação* da família, casando-se com um homem rico. Senhora Critchfield possui um marido doente e bêbado, com uma voz bastante silenciada na peça, transparecendo a mesma condição de *Por que você fuma...*, com uma ambiguidade contundente: a desvalorização da figura do marido e a busca infundável por um, denotando as importâncias exclusiva e crítica da mulher na peça.

Tennessee apresenta Heavenly como uma mulher corajosa e à frente de seu tempo – ela até coloca bebida alcoólica no ponche, uma marca de comportamento

rebelde. Todavia, está mergulhada em suas dúvidas existenciais: ela confessa à mãe que não é mais virgem e no final se vê infalivelmente como uma solteirona típica de sua cidade, candidata a ser denominada o *País da espera*. Embora lute por um casamento, o que se identifica são as ambiguidades: ela desafia as normas sociais, mas quer se casar para não ser como as outras.

A fofoca sobre a possível perda da virgindade de Heavenly e como ela poderá ser tratada pela sociedade e pelo possível interessado em se casar com ela, Arthur, parece soar anacrônico para os dias atuais. A questão da virgindade é um expediente temático que deixa claro a constituição física da mulher desejada por aquela sociedade dos anos 1930. E a fofoca funciona como um elemento cômico, portanto aproxima-se bastante da figuração grotesca, o que aponta maiores distorções destas mulheres quanto à sua identidade social. "LILA: [...] O que quero dizer é simplesmente que Heavenly tem saído com Richard Miles há tempo demais para querer outro" (WILLIAMS, 2018, p. 50). A virgindade é, também, expediente trabalhado na narrativa da peça *Virgo* [*Virgem*, escrita provavelmente na década de 1950], onde a filha desvirginada é usada pela mãe para não só limpar a honra da família, mas para adquirir um casamento rico – talvez, um dos mais expoentes trabalhos de Williams sobre esta questão, desde que dedica uma obra somente a esta discussão. Infelizmente, uma peça do autor ainda não publicada.

A festa de Arthur mostra toda a comunidade de Port Tyler em um momento hilário porquanto grotesco, com muitas fofocas. São comentários que não ajudam a progressão das cenas, Tennessee as utiliza apenas para caracterizar as mulheres solteiras e carregar a família burguesa com uma figuração crítica expressionista no dialogismo.

O grotesco se configura pelo humor despojado, com diálogos pueris e excessivos, comentando principalmente as relações amorosas das mulheres, ao mesmo tempo em que as deforma da figura tradicional. Na troca dialógica está evidente que as solteiras não estarão disponíveis para o casamento servil, pois possuem comportamento deslocado da posição social então aceitável. O que chama a atenção é que a cena é retratada enquanto uma paródia da posição social desta mulher desclassificada, delineando um julgamento de Tennessee sobre essa questão.

MRS. ADAMS: Heavenly e o garoto Miles foram vistos saindo de uma cabine turística –
 MRS. LAMPHREY: Cabine turística!
 MRS. ADAMS: Sim, por volta das duas da manhã de hoje!
 MRS. LAMPHREY: Por que você não me disse antes? Meu Deus!
 MRS. DOWD: Me parece muito injusto propagar esse tipo de fofoca.
 MRS. ADAMS: Há evidências. É claro que eu pensei na mesma hora –
 MRS. LAMPHREY: Oh, eu pensei a mesma coisa. Mas depois disso!
 MRS. ADAMS: Eu acho que medidas definitivas deveriam ser tomadas para expressarmos nossos sentimentos. Afinal de contas, ela está ligada aos nossos filhos e filhas.
 MRS. LAMPHREY: Oh, meu Deus, sim! Susan tem muito pouco a ver com ela, mas, mesmo assim –
 MRS. ADAMS: Eu já alertei Henry.
 MRS. BUFORD: Annabelle e John Dudley levavam-na à escola. Eles dizem que ela é tão arrogante e insubordinada que –

MRS. DOWD: Mrs. Lamphrey!
 MRS. LAMPHREY: Sim?
 MRS. DOWD: Que batida deliciosa!
 MRS. ADAMS: É mesmo, não é? São nuvens de chuva, aquelas? MRS.
 LAMPHREY: Se chover, é só fazermos a festa dentro de casa
 (WILLIAMS, 2018, p. 66).

Após a discussão com Dick nessa festa, Heavenly ameaça se casar com Arthur, mesmo sem o mesmo sentimento e com as desconfianças, embora não tão conscientes ou não exploradas pelo autor, sobre a possível ambiguidade sexual do rapaz rico. A instituição do casamento passou a ser uma arma de guerra na relação desses jovens, uma evidência de que se casar pode ser apenas uma máscara social. Dick não consegue se sensibilizar com os reclames da namorada, fascinado pela aventura e pela necessidade selvagem de seguir por caminhos não desbravados, uma caracterização estereotipada do homem que precisa deixar a terra natal. Como um *outsider*, ele não quer os empregos tradicionais, almeja a liberdade. O rio o fascina. Ele chama a namorada para acompanhá-lo sem o matrimônio, ambos livres, mas ela não aceita este tipo de vínculo com um homem. Ela quer a união socialmente estabelecida, e aí, mais uma vez, aflora a complexa construção paradoxal de Heavenly.

Senhorita Kramer é descrita como a mais velha, bem vestida, dando lições a Hertha de como ser e agir como uma solteirona. Senhorita Schlagmann e Mabel aproximam-se delas, convidando Hertha para que se juntem, já que ambas são solteiras, e, assim, façam atividades típicas de mulheres como elas. Uma perfeita composição estética dos personagens em sintonia para a formação de um coro trágico: comportamento similar, objetivos em comum.

Na cena final, no encontro de tia Lila e Heavenly, fica clara a ideia de que ser solteirona na sociedade de protocolos é uma trilha sem retorno rumo à infelicidade. Ela, relutantemente, aceita sua condição, no entanto. E Tennessee apresenta, assim, um desfecho que se assemelha à tragédia. Heavenly mostra-se a heroína da peça desde o início por ter personalidade ressaltada em relação às outras. As cenas são construídas a partir dela, levando o público a acompanhar sua trama, tal como num filme. Todavia, mesmo destacada, ela não pode lutar contra seu destino, é levada à perdição contra sua própria vontade, pelos seus vícios. Não é coagida, nem é perversa. Tennessee desnuda um jogo de forças contraditórias em que está submetida, pois toda cultura de sua época e a sociedade não lhe dão outra saída para ser diferente. Revela-se um desfecho, portanto, que não vai de encontro ao melodrama, com resolução do conflito. A tragédia de Heavenly aparece como uma proposta do dramaturgo em questionar a condição da mulher, a opressão em que está inserida e seus limites. Esta veia trágica viria ser, posteriormente, uma marca estilística que Williams fez questão de reafirmar durante sua fase mais celebrada em suas peças famosas. Reconhecimento e comparação que lhe valeu prêmios, pois estaria, de acordo com seus críticos, pareado com o mais aclamado dramaturgo até a década de 1940 no país, Eugene O'Neill.

LILA: Você irá com Richard?

HEAVENLY: Não, ele também não me quer. Já teve o que queria. Mas um dia, talvez, ele me quererá de novo. Ou Arthur, quem sabe. Não sei. Terei que esperar e ver.

[Ela se move lentamente em direção ao hall.]

LILA: Onde está indo?

[Heavenly se vira para o corredor e encara o espaço vagamente.]

HEAVENLY: Eu sairei e me sentarei na varanda, até um deles voltar.
(WILLIAMS, 2018, p. 113-114)

As solteironas são mulheres em contraponto com as moças afáveis que servirão de esposas costumeiramente figuradas na dramaturgia estadunidense, expondo uma obra de extremos através da ambiguidade e ambivalência dos personagens. A tipificação das solteironas como figuras autoritárias, repletas de pulsões sexuais reprimidas ou de alívio cômico alegorizam metáforas e expõem expedientes expressionistas. Sua desqualificação, a partir da supervalorização masculina, é uma evidência crítica na sociedade em que Williams estava inserido, mas que tem reverberações na contemporaneidade por ser pautas ainda arduamente discutidas. Não há uma formulação de personagens femininos delinquentes ou rebeldes, nem mesmo feministas que se opõem ao destino submisso e subjugado. A figuração da mulher é, portanto, mimética, trazendo à tona uma consciência crítica social e política do dramaturgo em relação a ela.

A figuração de personagens inconvenientes ao *status quo*

A essência da representação das mulheres solteiras como um estereótipo metafórico, possivelmente, está na sociedade que as torna austeras, tal como um escudo para se proteger do mundo, ou simplesmente quer que sejam reconhecidas assim, diferentes das bonitas, delicadas e silenciadas. O contraponto é importante para que sua expressividade se destaque.

Há, também, a abordagem do comportamento classista na peça, desde que é observada a busca de transcendência de barreiras de classes a partir da fixação por ascensão social e o casamento para solucionar a pobreza: mulheres solteiras que buscam homens exclusivamente ricos. Visível, também, no preconceito com Dick, o rapaz que não serve para as solteiras por ser de classe social inferior e, assim, considerado incapaz de gerir um núcleo familiar tradicional nos moldes que o sonho americano preconiza: capitalista e meritocrático. Observa-se aí um resquício da influência do trabalho social dos *The Mummers* nesta importante, embora desconhecida, obra do autor.

Há a evidência do expressionismo quando se observa o grotesco deformando os elementos tidos como tradicionais da figura e do papel femininos, que desarticulam esta obra da figuração do realismo psicológico, como hegemonicamente a obra do autor é enquadrada. Também, quando se observa que a família de Port Tyler é uma representação da tradição, expediente que desfigura a realidade objetiva. Cenicamente, seus cidadãos figuram um núcleo quase coreografado pela atuação estereotipada ao assumir a postura acusatória sobre as mulheres solteiras, sendo aparentemente um coro trágico. A peça traz, assim, um julgamento sobre a socie-

dade patriarcal do Delta do Mississipi na própria tecitura desses personagens femininos, na figura das fofoqueiras, metáforas que distorcem a representação usual da mulher.

A preocupação literária do dramaturgo está expressa nos diálogos, com expressões retóricas que fortalecem a figuração da mulher e sua crítica social. São composições verborrágicas, extensas e líricas que canalizam as soluções cênicas, característica que o marcaria em sua obra durante sua fase mais celebrada nas duas décadas seguintes a *Spring Storm*. Tennessee, no entanto, foi além do que se observava na dramaturgia dos Estados Unidos na década de 1930.

A proximidade narrativa da espera das mulheres solteiras de *Spring Storm* com a obra *Os sonhos* [*Ett drömspel*, de 1901] (STRINDBERG, 1978), de August Strindberg, não pode deixar de ser assinalada. Nesta peça sueca, há um retrato onírico de um dramaturgo que espera em um corredor de um teatro um amor que nunca vem. *O País da demora*, em que Williams loca suas personagens solteironas parece, portanto, ser limítrofe com o mesmo expediente lúdico do dramaturgo sueco.

Outra aproximação relevante é o personagem da solteirona Ema Crosby de *Diferente – Uma peça em dois atos* [*Différent – A Play in Two Acts*, 1921], de Eugene O'Neill (O'NEILL, 1988, p. 1-54), que possui motivos cartesianos para se manter fora do casamento. A solteirona Ema tem a tragédia em seu suicídio, Heavenly a tem no desamparo e desistência dos rapazes com os quais poderia se casar. Seu grande flagelo é se tornar mais uma solteirona na cidade.

Um dos dramaturgos preferidos de Williams, Federico Garcia Lorca, pode também tê-lo motivado a se faltar na matéria crítica sobre as solteiras. Sua obra que aborda ricamente estes substratos é *Dona Rosita, a solteira, ou a linguagem das flores* [*Doña Rosita la soltera o la language de las flores*, 1935] (LORCA, 1959; 2019). Lorca retrata uma mulher que passa a vida à espera do noivo. Já idosa, sua tragédia é descobrir que o tão aguardado amor de juventude construiu sua vida na América, sem se preocupar com as promessas da juvenília.

Com isso, é possível observar em *Spring Storm* um Tennessee de uma fase inicial onde já começava a despontar seus próprios traços estilísticos, a partir de diversas fontes literárias que podem ter sido utilizadas, não de forma direta ou até mesmo intencional, mas, certamente, poéticas, literárias.

A obra de Williams não pode ser lida exclusivamente como um pedido de atenção às mulheres enlouquecidas, lunáticas, idêntico ao que se tem feito desde a década de 1940, como prediz a leitura preponderante das personagens femininas. Muito menos ter, exclusivamente, sua escrita associada ao biografismo e psicologização. Há um contexto social que molda essas mulheres ou quer que sejam expostas daquela forma. Está claro que na peça aqui cotejada a postura de Williams é a de figurar personagens inconvenientes ao *status quo*, utilizando recursos cômicos e grotescos. Talvez, por isso uma sociedade que possui ojeriza em ser questionada prefere fazer a leitura de suas peças com traços românticos, realistas e até melodramáticos, obscurecendo outros contornos analíticos importantes, como o profundo entendimento e consciência do autor sobre a sociedade de sua época. Todavia, com as aproximações aqui expostas, é possível visualizar sua postura crítica em relação à

mulher solteira e ao papel social que a tradição preconiza, o que desbanca a leitura hegemônica de sua obra no país

Referências

ALCÂNTARA, Paulo Henrique Correia. **Partiste e seus diálogos criativos: Construindo uma dramaturgia da partida**. Salvador, 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. 232 p.

ARNAUT, Luis Marcio. **Tennessee Williams: Algo não dito**. São Paulo: Giostri, 2017. 115 p. ISBN 978-855 160 1181-1

BETTI, Maria Sílvia. Anexo – Nota biográfica sobre Tennessee Williams. In: WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 337-342. ISBN 978-85-8033-065-6

ISSAC, Dan. *Introduction*. In: WILLIAMS, T. **Spring Storm**. Dan Issac (Ed.). New Directions: New York, 1999. p. 7-17. ISBN 978-0-8112-2640-0

LORCA, Federico Garcia. **Dona Rosita, a solteira ou a linguagem das flores**. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1959. 145 p.

LORCA, Federico Garcia. **Doña Rosita la Soltera o la Language de las Flores**. 31 p. Disponível em: <<http://www.vicentellop.com/TEXTOS/lorca/drosita.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2019.

MAIA, Cláudia. **A invenção da solteirona: Conjugalidade moderna e terror conjugal – Minas Gerais (1890-1948)**. Brasília, 2007. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília. 319 p.

MASSAD, Dayse Sada. **O teatro norte-americano vivo**. Revista de Letras. Vol. 19, 1977, UNESP. p. 105-115. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27666254>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

NORNHOLD, Susan. Portrait of a Woman: A Predictable Drama. **The English Journal**, Vol. 74, No. 3, Março, 1985. pp. 52-53. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/817106>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

O'NEILL, Eugene. **Complete Plays – 1920-1931**. New York: The Library of America, 1988. 1092 p. ISBN 0-940450-49-6

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Talita M. Rodrigues (trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 247 p. ISBN 8532511317

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Márcio Ramalho (Trad.). Rio de Janeiro: Graal, 202. 108 p. ISBN 8570380313

STRINDBERG, August. **O sonho**. João da Fonseca Amaral (Trad.). Lisboa: Estampa, 1978. 214 p.

TISCHLER, Nancy M. **Tennessee Williams: Rebellious Puritan**. New York: The Citadel Press, 1961. 319 p.

WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise and Other One-act Plays**. New York: New Directions, 2005. 245p. ISBN 0-8112-1620-9

WILLIAMS, Tennessee. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2011. 342 p. ISBN 978-85-8033-065-6

WILLIAMS, Tennessee. **Not about Nightingales**. Allean Hale (Ed.). New Directions: New York, 1998. 127 p. ISBN 978-0-8112-2638-7

WILLIAMS, Tennessee. **Plays – 1957-1980**. New York: The Library of America, 2000a. 999 p. ISBN 1-883011-87-6

WILLIAMS, Tennessee. **Spring Storm**. Dan Issac (Ed.). New Directions: New York, 1999. 132 p. ISBN 978-0-8112-2640-0

WILLIAMS, Tennessee. **Tempestade primaveril**. Lucas Miquelon (Trad.). (Digitado) São Paulo, 2018. 152 p.

WILLIAMS, Tennessee. **Stairs to the Roof**. Allean Hale (Ed.). New Directions: New York, 2000b. 101 p. ISBN 978-0-8112-2563-2

WILLIAMS, Tennessee. **Um bonde chamado Desejo**. Brutus Pedreira (Trad.). São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 221 p.

WILLIAMS, Tennessee; WINDHAM, Donald. **You Touched Me! – A Romantic Comedy in Three Acts**. New York: Samuel French, 2010. 114p. ISBN 9780573618352