


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MARIANA GASPAR GOMES NOGUEIRA

**O *CAMP* NAS PERFORMANCES DE
GÊNERO EM A *STREETCAR NAMED
DESIRE*, DE TENNESSEE WILLIAMS**



ARARAQUARA – SP

2024

MARIANA GASPAR GOMES NOGUEIRA

**O *CAMP* NAS PERFORMANCES DE
GÊNERO EM A *STREETCAR NAMED
DESIRE*, DE TENNESSEE WILLIAMS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr) como parte dos requisitos para obtenção para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Críticas da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

ARARAQUARA – SP

2024

N778c Nogueira, Mariana Gaspar Gomes
O Camp nas performances de gênero em A Streetcar
Named Desire, de Tennessee Williams / Mariana Gaspar
Gomes Nogueira. -- Araraquara, 2024
88 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Camp. 2. performance. 3. A Streetcar Named Desire.
4. paródia. 5. ironia. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras,
Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Como potencial impacto desta pesquisa, tem-se a importância de questionar papéis de gênero e sexualidade enraizados socialmente, a partir da leitura *Camp* de *A Streetcar Named Desire*, que faz parte do cânone da literatura. Dessa forma, a perspectiva *Camp* da peça permite não somente mantê-la viva no imaginário popular, como também subverter questões de gênero que permanecem vigentes na sociedade atual.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

As a potential impact of this research, it is important to question socially rooted gender and sexuality roles, through the *Camp* reading of *A Streetcar Named Desire*, which is part of the canon of literature. Thus, the *Camp* perspective of the play allows it to not only to stay relevant in the collective imaginary, but also to subvert gender issues that remain current in today's society.

MARIANA GASPAR GOMES NOGUEIRA

**O CAMP NAS PERFORMANCES DE GÊNERO EM A *STREETCAR NAMED
DESIRE*, DE TENNESSEE WILLIAMS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), para obtenção do título de Grau acadêmico Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e crítica da literatura

Data da defesa: 07/06/2024

Banca Examinadora:

Presidente e orientador:

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras Câmpus de Araraquara

Membro titular:

Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha
UNESP – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca

Membro titular:

Prof. Dr. Lajosy Silva
UFAM – Universidade Federal do Amazonas

Local: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara

Em memória das minhas avós Zélia e Alice

AGRADECIMENTOS

Escrever estes agradecimentos é como colocar a estrelinha no topo da árvore de Natal, o último ornamento que finaliza todo o processo, deixando-o mais bonito e especial. Confesso que não é fácil resumir toda a minha gratidão em tão poucas palavras, mas tentarei fazer caber neste espacinho cada um que me ajudou e me apoiou para que eu chegasse até aqui.

Agradeço primeiramente à minha família: meus pais Eduardo e Maria Cristina, meu irmão João Eduardo e minha cachorrinha Beuri (que sempre acolhia meu desespero com seu rabinho balançando e uma bolinha na boca). Escrevo este parágrafo com os olhos marejados de tanto amor e gratidão. Obrigada por sempre acreditarem em mim, mesmo quando eu não acho que seja possível. Também agradeço às minhas avós Alice, Zélia e Rosa, por orarem e zelarem por mim. À minha família como um todo, obrigada pela companhia, apoio e comidas deliciosas. Um agradecimento especial às minhas afilhadas Júlia, Beatriz e Laura, eu amo vocês.

Aos meus amigos — de Jales, da graduação e do trabalho —, agradeço por sempre estarem ao meu lado, principalmente nestes últimos anos do Mestrado. Muito obrigada pelas risadas, lágrimas, jantinhas, fofocas e desabafos. Vocês são fundamentais na minha vida.

Aos meus professores tão queridos de Jales, obrigada pelos ensinamentos, puxões de orelha, carinho e conselhos. Mãe, Gil, Fabiana, Fernando e Pina: vocês são meus maiores exemplos de educadores. Muito obrigada.

Finalmente, e definitivamente não menos importante, agradeço meu professor e orientador Cido por me guiar neste tema tão especial para nós dois. Muito obrigada por ter me acolhido como orientanda e por me mostrar a minha própria autonomia enquanto pesquisadora. Agradeço também o professor Alcides: primeiro, pelas aulas incríveis de Teatro Norte Americano do Século XX, que despertaram minha paixão por *A Streetcar Named Desire*; e, segundo, pela orientação do meu TCC em plena pandemia. Cido e Alcides, muito obrigada por trilharem comigo este caminho (de quase uma década!!!) da graduação até o fim do Mestrado.

Como meus agradecimentos finais, e para amarrar com a dissertação, citarei Blanche: "I have always depended on the kindness of strangers". Acrescento que também sempre dependi da gentileza daqueles que amo e, portanto, agradeço mais uma vez a todos que fazem parte da minha vida. Muito obrigada pela gentileza.

“I don’t want realism. I want magic!”

Tennessee Williams (1947, *A Streetcar Named Desire*, p. 117)

RESUMO

No que diz respeito à peça *A Streetcar Named Desire* (1947) de Tennessee Williams, pode-se compreender o funcionamento da estética *Camp* essencialmente em duas personagens: Blanche DuBois e Stanley Kowalski. Desse modo, o objetivo desta pesquisa é estudar e aprofundar a análise dessas duas personagens à luz da manifestação *queer* do *Camp*. A fim de entender este fenômeno, é preciso contextualizá-lo historicamente, tendo surgido da necessidade teórica de assimilar os conceitos de ironia e paródia dentro do cenário *queer* pós-moderno, em que a sexualidade e a performance de gênero são fundamentais. À vista disso, e a partir desse viés teórico, é possível conceber o *Camp* de maneira abrangente como uma sensibilidade e estética do artificial e do exagero, como o define Susan Sontag em "Notes on 'Camp'" (1964); e, de maneira mais profunda, uma paródia irônica política e crítica *queer*, como proposto por Moe Meyer em *The Politics and Poetics of Camp* (1994). O fenômeno *Camp* desdobra-se na peça *A Streetcar Named Desire* por meio de Blanche e Stanley, uma vez que ambos performam constantemente um exagero irônico em suas sexualidades e gêneros, o que permite o desenvolvimento de uma leitura paródica e irônica de seus papéis como homem e mulher, construídos a partir de um processo de estereotipificação. Portanto, esta dissertação procura dar conta dos diferentes aspectos de performance e representação, no que tange ao gênero e sexualidade, que Blanche e Stanley exibem, e como isso pode contribuir para a compreensão crítico-analítica da peça.

Palavras-chave: *Camp*; performance; *A Streetcar Named Desire*; paródia; ironia.

ABSTRACT

When it comes to the play *A Streetcar Named Desire* (1947) by Tennessee Williams, it is possible to perceive the functioning of the *Camp* aesthetics in essentially two characters: Blanche DuBois and Stanley Kowalski. Accordingly, the aim of this research is to study and deepen the analysis of these characters in *Camp*'s perspective. In order to understand this phenomenon, it must be historically contextualized first, with its beginnings related to the theoretical need to comprehend the concepts of irony and parody within the postmodern queer scenario, in which sexuality and gender are fundamental. Therefore, from a more formalistic viewpoint, *Camp* can be understood in a broader sense as a sensibility and aesthetics of the artificial and the exaggerated, as defined by Susan Sontag in "Notes on 'Camp'" (1964); and, if taken a more profound perspective, *Camp* is known as a *queer* critical-political ironic parody, as Moe Meyer points out in *The Politics and Poetics of Camp* (1994). This aesthetic can be inferred in *A Streetcar Named Desire* through Blanche's and Stanley's characters, since both of them constantly perform an ironic exaggeration in their sexualities and gender identities, allowing the spectators to read them as an ironic parody of their roles as man and woman, stemmed from a process of stereotypification. Thus, this dissertation takes into account the different aspects of performance and representations approaching gender and sexuality, which Blanche and Stanley show, and how that can affect the unraveling and comprehension of the play.

Keywords: *Camp*; performance; *A Streetcar Named Desire*; parody; irony.

LISTA DE SÍMBOLOS

Símbolos utilizados para diferenciar as notas de rodapé:

¹ (numeral)	Nota de tradução
^A (letra)	Nota explicativa
* (asterisco)	Nota de referência bibliográfica

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	13
2.	TEATRO, O PÓS MODERNO, QUEER E CAMP.....	16
2.1.	O que é o texto do teatro?.....	16
2.2.	O pós moderno e a reelaboração de conceitos: a paródia-homenagem e a ironia pós-moderna.....	19
2.3.	Teoria <i>Queer</i> e performance.....	25
2.4.	"to talk about Camp is to therefore betray it".....	27
3.	O AUTOR E A OBRA.....	41
3.1.	Tennessee Williams: "[...] the theatre's angel of sexuality".....	41
3.2.	<i>A Streetcar Named Desire</i>	45
4.	Blanche e Stanley: O <i>Camp</i> por meio de estereótipos de gênero e sexualidade.....	56
4.1.	O <i>Camp</i> clássico: a justaposição de opostos.....	56
4.2.	"I don't want realism. I want magic!": Blanche e a performance <i>drag</i>	63
4.3.	"There was something different about the boy".....	72
4.4.	<i>Belle Reprise</i> e o subtexto gay em <i>Streetcar</i>	76
4.5.	A tomada do discurso de Blanche e o âmbito político do <i>Camp</i>	78
4.6.	"Camp is either completely naïve or else wholly conscious".....	80
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
	REFERÊNCIAS.....	85

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar como o fenômeno *Camp* manifesta-se em *A Streetcar Named Desire* (1947), peça de Tennessee Williams, com foco nas personagens Blanche e Stanley; uma vez que ambas performam um exagero irônico em suas representações de gênero, o que transcende na revelação do *Camp*. Dentre as peças de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* é a que mais evidencia essa estética, por apresentar ao leitor uma das suas principais formas de existência: a justaposição dos extremos do masculino e do feminino nos papéis de gênero e sexualidade. Como as personagens em questão entram em conflito na obra, todos os estereótipos levantados por elas também entram em choque, salientando ainda mais o caráter *Camp* produzido.

A fim de compreender este fenômeno, o recorte teórico desta dissertação inicia-se no contexto pós-moderno, passando pela Teoria *Queer* até finalizar no *Camp* em si. Portanto, serão movimentadas neste relatório as teorias propostas por Linda Hutcheon acerca do Pós-Modernismo e seus elementos principais, em *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1988), *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1984) e *Teoria e Política da Ironia* (2000); a perspectiva de Judith Butler sobre performance de gênero e sexualidade em *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (1990) e *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo* (1993); e as diferentes visões de *Camp* nas obras de Susan Sontag, Moe Meyer, Pamela Robertson, Esther Newton, entre outros.

A pesquisa foi organizada em três capítulos: o primeiro sobre as teorias levantadas para sustentar a análise; o segundo sobre o autor e a obra, e o terceiro sendo a análise em si. O capítulo teórico, de nome **2. TEATRO, O PÓS-MODERNO, QUEER E CAMP** é constituído de quatro subcapítulos: o primeiro, **2.1. O que é o texto do teatro?** a respeito do âmbito literário do drama; e de três que abordam os elementos que compõem o fenômeno *Camp*: **2.2. O pós-moderno e a reelaboração de conceitos: a paródia-homenagem e a ironia pós-moderna;** **2.3. A Teoria *Queer* e a performance,** e **2.4. "to talk about *Camp* is to therefore betray it".** Neste capítulo de aporte teórico, a contextualização histórica do pós-modernismo, da Teoria *Queer* e do *Camp* é feita, abrangendo aspectos fundamentais para compreender o tema desta pesquisa e fundamentar a análise posteriormente feita.

Em seguida, há o capítulo dois sobre Tennessee Williams e *A Streetcar Named Desire*, em que uma breve biografia do autor e sua carreira como dramaturgo é feita; além de um resumo da peça em tópico. Nesse sentido, faz-se necessário mencionar a importância de *A Streetcar Named Desire* para o teatro; já que estabeleceu tropos ficcionais e parâmetros teatrais a partir

das performances de suas personagens, principalmente de Blanche e Stanley. Ademais, a peça ultrapassou a barreira do teatro e teve diversas representações na cultura Pop: no episódio intitulado "A Streetcar Named Marge" da temporada 4 de *Os Simpsons*, a personagem Marge estrela em uma montagem de *Streetcar*. Além disso, o episódio "Door to Door" de *Modern Family* exhibe a personagem Cam, um homem gay, imitando Stanley ao gritar por uma cachorrinha chamada Stella; o que se refere à performance de Marlon Brando na adaptação fílmica de *Streetcar*. Na cena em questão, a personagem também veste jeans e uma camiseta branca, dizendo: "I see myself in the role I was born to play. Stella! Stella!"¹ (Modern Family, 2011). No mesmo episódio, Cam encontra uma garota chamada Blanche, o mesmo nome da protagonista de *Streetcar*, e diz a ela "I can't believe I'm just about to say this, but you're going to have to rely on the kindness of strangers"² (Modern Family, 2011); sendo esta uma das frases icônicas de Blanche em *Streetcar*. Outra frase de Blanche que é citada na cultura Pop é "Please, don't get up, gentlemen. I'm only passing through"³ (Williams, 1947, p. 138), incorporada na música "Things Have Changed" de Bob Dylan, que rendeu ao artista o *Academy Award* de melhor música original em 2001, representando o filme *Wonder Boys* (Schoenberger, 2023, p. 10).

Por fim, temos o capítulo **4. BLANCHE E STANLEY: O CAMP POR MEIO DE ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO E SEXUALIDADE**, o capítulo final de análise. Trata-se da principal parte desta dissertação, pois é nela em que os dois primeiros capítulos serão movimentados a fim de produzir sentido, explicando o funcionamento do *Camp* nas personagens Blanche e Stanley. A análise divide-se em seis partes: **4.1. O *Camp* clássico: a justaposição de opostos**; **4.2. "I don't want realism. I want magic!": Blanche e a performance *drag***; **4.3. "There was something different about the boy"**; **4.4. *Belle Reprise* e o subtexto gay em *Streetcar***; **4.5. A tomada do discurso de Blanche e o âmbito político do *Camp***, e **4.6. "Camp is either completely naïve or else wholly conscious"**. Primeiramente, a compreensão canônica do *Camp* será trabalhada nas personagens, que é o choque de opostos a nível de exagero e ironia. Então, as descrições de Blanche e Stanley serão abordadas e comparadas entre si, juntamente com suas ações no desenvolver da peça. Em seguida, a interpretação de Blanche como *drag queen* será analisada, citando trechos da peça e trabalhando com as teorias do capítulo **2. TEATRO, O PÓS MODERNO, QUEER E CAMP**. A partir do

¹ Me vejo no papel em que nasci para atuar. Stella! Stella! Tradução nossa.

² Não acredito que vou dizer isso, mas você terá que confiar na gentileza de estranhos. Tradução nossa.

³ "Por favor, não se levantem. Estou apenas passando por aqui". Williams, 1976, p. 203, tradução de Brutus Pedreira.

subcapítulo **4.3. "There was something different about the boy"**, a análise será no nível dos subtítulos de *Streetcar*, elaborando interpretações que não aparecem diretamente da peça. A fim de finalizar o capítulo, **4.4. "Camp is either completely naïve or else wholly conscious"** alude à problemática da intencionalidade do fenômeno *Camp* — ou falta dela — por Tennessee Williams, e como isso pode afetar as possíveis leituras de *Streetcar*.

Com a intenção de compreender a perspectiva desta pesquisa, é necessário antes uma ressalva: apontar o caráter *avant la lettre* (além de seu tempo) da escrita de Tennessee Williams em *A Streetcar Named Desire*. Mesmo que a denominação de Pós-Modernismo tenha surgido depois da escrita da peça, assim como a teorização do *Camp* por Sontag; não existe somente evidências, mas também provas de que esses elementos permeavam Williams e suas obras. Ademais, a presença do *queer* está viva na produção do autor; e a leitura *Camp* faz-se majestosamente sobretudo em *Streetcar*, não sendo necessário o conhecimento deste fenômeno por Williams — ou qualquer simpatia por ele —, para o desdobramento *Camp* da peça. Afinal, as partes que compõem este fenômeno estão presentes na literatura há séculos: o exagero, a ironia, o *queer* e a paródia.

Ademais, há de se acrescentar que a compreensão de *Camp* tida nesta dissertação é a de uma paródia *queer* irônica, que trabalha criticamente para subverter questões de gênero, de sexualidade e sociais que nos permeiam até hoje. Em *A Streetcar Named Desire*, o fenômeno *Camp* destaca o caráter atual da peça e faz com que ela permaneça não somente no cânone, mas também no imaginário popular, haja vista suas diversas releituras, adaptações e referências, principalmente na cultura Pop. Ou seja, é a partir da leitura *Camp* de *Streetcar* que a peça se faz relevante até hoje como além do cânone, especialmente por trazer tópicos extremamente atuais que questionam papéis de gênero tão reforçados socialmente, permitindo uma reflexão social por meio do texto teatral.

2. TEATRO, O PÓS-MODERNO, *QUEER* E *CAMP*

2.1. O que é o texto do teatro?

Sendo o objeto de estudo desta pesquisa o texto de uma peça teatral, primeiramente é necessário compreender o que é teatro e qual é a diferença entre o texto teatral e sua representação. A partir disso, as obras tidas como aporte teórico nesse subcapítulo são: *Introdução à análise do Teatro* (1996) de Jean-Pierre Ryngaert, *Para ler o teatro* (2005), de Anne Ubersfeld, e *Dramaturgia: a construção do personagem* (1989), de Renata Pallottini.

Iniciando por Ubersfeld (2005), sua definição de teatro é de uma arte paradoxal, em que é simultaneamente literatura e performance, sendo "[...] eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma)" (Ubersfeld, 2005, p. 1). Nesse sentido, a principal distinção entre texto e representação já é apresentada ao leitor: ambas formas são passíveis de diferentes interpretações, mas apenas o texto permanece imutável de maneira concreta, em que as diferentes análises e interpretações são extratextuais; enquanto, na performance, tudo que é reimaginado aparece no momento de apresentação como um só e de maneira única.

Ainda no mesmo tópico, Ryngaert disserta sobre o paradoxo do teatro como um tema complexo no estudo da dramaturgia, uma vez que "A partir do interior do texto, esta [a dramaturgia] procura considerar as possibilidades da passagem ao palco e, a partir do palco, estudar as modalidades de passagem ao público" (Ryngaert, 1996, p. 4). Em outras palavras, as duas manifestações do teatro, apesar de complementares, não são procedimentos semelhantes (Ryngaert, 1996), e portanto, deve-se levar em consideração que a análise do texto teatral há de ser feita diferentemente da análise de uma representação. No que concerne a esta pesquisa, focaremos somente nas teorias sobre o texto teatral, uma vez que apenas a obra literária de *A Streetcar Named Desire* será analisada.

Em seu capítulo "Abordagens metódicas", Ryngaert versa sobre as diferentes maneiras em que estruturas narrativas básicas podem aparecer no texto teatral, e como são importantes para o entendimento da obra: "Toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como a sua organização de superfície apresenta-se sob forma de obra escrita" (Ryngaert, 1996, p. 35). No que tange à estrutura textual, o autor explica a versatilidade encontrada na dramaturgia, não sendo possível exibir apenas um modelo específico, mas que existem semelhanças:

O texto propriamente dito se apresenta em forma de verso ou prosa, pontuado ou não de maneira ordinária. Por fim, alguns textos de teatro incluem, além do texto destinado a ser pronunciado pelas personagens, um metatexto (ou texto sobre o texto), conjunto das didascálias fornecidas pelo autor, em alguns casos diferenciadas por uma tipografia especial (Ryngaert, 1996, p. 44).

Como citadas por Ryngaert, as didascálias são ferramentas textuais da dramaturgia que inserem observações sobre o enredo, e também guiam o leitor pela ação das personagens. Em *A Streetcar Named Desire*, as didascálias são usadas para apontar questões do espaço-tempo, descrever personagens, e situar o leitor em diferentes momentos da narrativa:

It is six o'clock the following evening. Blanche is bathing. Stella is completing her toilette. Blanche's dress, a flowered print, is laid out on Stella's bed. Stanley enters the kitchen from outside, leaving the door open on the perpetual "blue piano" around the corner⁴ (Williams, 1947, p. 82).

Outra característica do texto teatral comentada pelo autor é a escrita em tom de fala, o que Ryngaert remete às origens do teatro, em que a narrativa era tradicionalmente passada via oral: "[...] uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo" (Ryngaert, 1996, p. 46). Nesse sentido, as falas das personagens podem conter gírias, abreviações e até variações da língua, como visto em *Streetcar*: "I told you and phoned you we was playing"^A (Williams, 1947, p. 28), e "H'lo. Where's the little woman?"^B (Williams, 1947, p. 29).

Em relação ao discurso das personagens, é possível dizer que esta é uma parte do texto que constitui "[...] uma mensagem que tem um emissor-personagem e um receptor (interlocutor e público)" (Ubersfeld, 2005, p. 84). Isso significa que, no texto literário, o discurso das personagens possui duplo sujeito da enunciação: a personagem que está falando e o autor; da mesma forma que também possui dois receptores, o leitor/público e a outra personagem com quem se fala. O efeito da lei do duplo sujeito da enunciação, segundo Ubersfeld (2005), é a ambiguidade, pois qualquer discurso só consegue ter um sentido a partir das condições e relações em que ele está inserido:

[...] é aí que se situa a fenda inevitável que separa a personagem de seu discurso e a impede de se constituir em sujeito verdadeiro de sua fala. Uma personagem, cada vez

⁴ "São seis horas da tarde seguinte. Blanche está tomando banho. Stella está completando sua toailete. O vestido de Blanche, estampado com flores, está estendido sobre a cama de Stella. Stanley entra na cozinha, vindo de fora, deixando a porta aberta. Por ela entra o som do perpétuo piano "blue" que vem do lado da esquina". Williams, 1976, p. 39, tradução de Brutus Pedreira.

^A Em Português, mantendo a maneira como foi escrito, esse trecho seria traduzido como "Eu te falei e te liguei, nós estava jogando".

^B Nesse outro trecho, também mantendo a forma como foi escrita, a tradução ficaria como "Eaí, cadê a pequena?".

que fala, não fala sozinha, pois o autor fala ao mesmo tempo por sua boca; daí um dialogismo constitutivo do texto de teatro” (Ubersfeld, 2005, p. 84).

Dessa forma, uma personagem fala sobre si, sobre outras personagens e sobre determinadas situações, podendo manipular e ter seu discurso manipulado; uma vez que também falam a respeito de si, de outras e de certos acontecimentos. Assim, a impressão que o leitor constrói de uma personagem não depende apenas do discurso dela, mas de tudo e todos que a circundam. Ubersfeld (2005) resume o assunto da seguinte maneira:

Para compreender a relação entre a personagem e seu discurso, sem dúvida, é preciso dissipar a névoa, não apenas não ver no discurso da personagem, o estoque de informações que permitirá decifrar seu caráter ou sua psique, mas, ao contrário, ver como é o conjunto dos seus traços distintivos, suas relações com as demais personagens, em suma, sua situação de fala, que permite elucidar um discurso, afinal de contas, indeterminado. Não há significância da fala fora das condições da enunciação (Ubersfeld, 2005, p. 82).

Ainda na temática das personagens, é importante ressaltar que além de serem definidas por si mesmas e por outras, elas também podem ser descritas pelo autor a partir de recursos textuais, como as didascálias. Para Renata Pallottini (1989), antes da personagem aparecer no palco por meio do ator, ela nos é introduzida através do texto teatral, seja explícita ou implicitamente. Dessa forma, para a autora, ao criar uma personagem, o escritor precisa de verossimilhança: a personagem não precisa fazer sentido na realidade extratextual, apenas no enredo em que está inserida:

Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que poderia ter sido, não necessariamente um ser que é (Pallottini, 1989, p. 12).

Esta questão da verossimilhança será abordada mais à frente no capítulo de análise, já que uma das críticas sobre a peça a ser estudada é a falta de realidade na personagem Blanche Dubois, com comparações à *drag queens*, como visto em:

Even if one holds nothing against drag queens, the tactic is strained: the only way to rescue the play and make it worthy is to turn the central character into an unflattering, stereotypical drag queen who preys on young, innocent newsboys, whose every utterance is laced with leering irony, who hates reality and who retreats into a dream world of fabulous performance⁵ (Paller, 2003, p. 5).

⁵ Mesmo se alguém não possui preconceitos contra *drag queens*, a tática é problemática: o único jeito de resgatar a peça e torná-la digna é tornar a personagem principal em uma *drag queen* desagradável e estereotípica, que caça garotos mais novos, e que qualquer fala é contaminada com uma ironia maliciosa, que odeia e a realidade e que se

Neste trecho de "A Room Which Isn't Empty: A Streetcar Named Desire and the Question of Homophobia" (2003), Michael Paller comenta a posição do crítico John Clum* sobre a hipótese de Blanche ser uma versão do autor Tennessee Williams em *drag*. Esta problemática se relaciona com o assunto da verossimilhança abordado por Pallottini pois, como será tratado ainda neste capítulo, as *drag queens* são fusões de estereótipos femininos, principalmente as *drags* cômicas e *female impersonators*, que exageram tanto em suas caracterizações que resultam numa perda de qualquer referencial concreto. No que concerne à perspectiva desta pesquisa, a compreensão de Blanche como *drag queen* é tida como válida, porém sem o estigma negativo citado por Paller. Há de se considerar também a existência de *drag queens* que se inspiram em mulheres reais, não gerando, assim, uma quebra de verossimilhança.

Um outro exemplo sobre a concepção de Blanche como irrealista é mencionado por Iná Camargo Costa em *Panorama do Rio Vermelho* (2001); em que a incongruência da perversão sexual da personagem com seus comportamentos aristocráticos seria uma quebra da verossimilhança exigida no teatro:

[...] a aristocrática objeção de Mary MacCarthy que, em nome de um critério como a verossimilhança de personagem, escreveu que Blanche até podia ser uma alcoólatra, mas ter sido expulsa de uma cidadezinha como prostituta e ao mesmo tempo se comportar como uma aristocrata convencional, isso seria inaceitável, por incoerência (logo, inverossimilhança). (Costa, 2001, p. 131).

Tendo em vista esse comentário, o que se entende por verossimilhança é confundido com a contradição, ou até mesmo a hipocrisia do comportamento de Blanche; uma vez que a peça oferece ao leitor todo um contexto do passado da personagem, com motivações e explicações para suas atitudes incongruentes com sua postura de dama. Dessa forma, a contradição de Blanche torna-se verossível dentro de sua própria história, ou seja, dentro da narrativa criada em *A Streetcar Named Desire*.

2.2. O pós-moderno e a reelaboração de conceitos: a paródia-homenagem e a ironia pós-moderna

A fim de compreender a constituição do *Camp*, estética por meio da qual analisaremos as personagens Blanche e Stanley na peça *A Streetcar Named Desire* (1947), é preciso debater

fecha em um mundo dos sonhos de performances fabulosas. Tradução nossa.

* Clum, John. *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: Columbia UP, 1992.

sobre os efeitos do pós-moderno em conceitos já estabelecidos anteriormente, uma vez que iremos trabalhar com a seguinte definição de *Camp*: uma paródia *queer* pós-moderna performática, no espectro do gênero e da sexualidade. Ou seja, ele surge a partir da necessidade teórica de se compreender as questões *queer* no contexto da pós-modernidade. Com esse objetivo, as obras de Linda Hutcheon *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991), *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1985), e *Teoria e política da ironia* (1994) serão tidas como referências, além de “Pós-Modernidade e sociedade de consumo” (1985) de Fredric Jameson. Para fins didáticos, iniciaremos com a perspectiva de Hutcheon acerca do tema.

De acordo com a autora, no seu livro de 1991, a pós-modernidade pode ser entendida no contexto econômico do capitalismo recente e no ideológico do humanismo liberal; sendo considerado, portanto, como “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 15). Tal contradição dá-se exatamente pela constante presença do passado no pós-moderno, haja vista os conceitos — e suas reelaborações — de metaficção historiográfica, que trabalha na reflexão e na reestruturação de ideias desse passado; e do pastiche e da paródia, em que o primeiro tem poder mimético, e o segundo de transformação, ambos em relação ao passado.

Neste âmbito temporal, é quase impossível não falar sobre ideologias — em seus sentidos político, cultural e social —, já que o fenômeno ideológico ocorre em tudo e em todos, admitindo um caráter inviável à imparcialidade. Questões deste cunho circundam os indivíduos e são subjetivas à comunidade e vivência de cada um, trazendo então diferentes filtros ao visualizar e entender certas situações. É sobre esta onipresença ideológica que o pós-moderno irá refletir, vide: “O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (Hutcheon, 1991, p. 15). Ademais, Hutcheon acrescenta que o espaço onde este processo ideológico é mais visível é na arte, pois é nele em que o pós-moderno melhor exhibe seu aspecto contraditório: ele se apropria do passado de forma a reformular seus cânones a partir de mecanismos como o pastiche e a paródia.

Nesse sentido, não há nada de novo no pós-moderno, pois ele se encontra em um limbo de esgotamento cultural resultante do Modernismo. Em contrapartida, ele inova ao refletir sobre o que já foi produzido e, ao trazer essa produção sob uma nova perspectiva, reconfigura os fazeres artísticos. Assim, a contradição encontra-se também nesse fazer artístico auto-referencial, que beira o narcisismo — haja vista o nome da obra *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980) de Linda Hutcheon —, já que o Pós-Modernismo inova sem

trazer novidades, apenas num processo autofágico de refletir e referenciar aquilo que já foi saciado pelo Modernismo. Portanto, para Hutcheon, “[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991, p. 19).

A partir disso, um dos mecanismos que o pós-moderno irá utilizar para as releituras do cânone é a paródia. Como dito anteriormente, o procedimento da paródia é reelaborado pelo pós-modernismo, e é nesta nova configuração que o *Camp* emerge. Em *Poética do Pós-Modernismo*, Hutcheon entende a paródia na esteira de Genette (1979): uma relação formal ou estrutural entre dois textos; e acrescenta o pensamento de Bate (1970), em que a paródia tem o objetivo de entrar em concordância com textos antigos (Hutcheon, 1985, p. 34), já que o diálogo com o passado é essencial no contexto pós-moderno. Além disso, outro aspecto característico desse movimento é o esvaziamento das funções dos conceitos, o que acontecerá justamente com a paródia: “A função da paródia era, com frequência, a de ser o malicioso e denigrativo veículo da sátira, papel que continua a desempenhar até aos nossos dias nalgumas formas de paródia” (Hutcheon, 1991, p. 22). Portanto, o procedimento paródico perde sua conotação sarcástica de deboche ao entrar em contato com os ideais pós-modernos e passa a funcionar como homenagem. Dessa maneira, pode-se entender a proposta de Linda Hutcheon como uma extensão e desmistificação do conceito de paródia, argumentando que este procedimento vai além de seu gênero cômico.

Ainda em relação à presença do passado na pós-modernidade, os efeitos dessa influência na paródia ocorrem no ato de “[...] sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (Hutcheon, 1991, p. 165), de onde vem a característica de homenagem. Esse processo também exemplifica um dos muitos paradoxos do contexto pós-moderno, já que a paródia, nas palavras de Hutcheon, “[...] paradoxalmente incorpora e desafia aquilo a que parodia” (Hutcheon, 1991, p. 28). Ou seja, ao prestar homenagem ao passado, a paródia também o critica, propondo diferentes pontos de vista ao cânone. A fim de oferecer essa nova perspectiva, a paródia utiliza-se de outro procedimento importante no pós-modernismo: a ironia. Segundo Hutcheon,

A paródia é, pois, na sua irônica <<transcontextualização>> e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia (Hutcheon, 1985, p. 48).

A partir disso, pode-se entender que o teor crítico da paródia pós-moderna manifesta-se pela ironia, por meio de um jogo de questionamentos e tributos ao passado, que é reelaborado mediante ao mecanismo de repetição. Logo, é nessa atualização da paródia no contexto do pós-

modernismo que encontramos o elemento produtor da estética *Camp*, que será usado como modo de análise das personagens Blanche e Stanley, no capítulo três desta dissertação.

O que liga a estética *Camp* ao procedimento da paródia é precisamente a subversão de temas até então inquestionáveis do passado, por meio de atos performáticos. No que concerne a este tópico, Fredric Jameson, em seu texto “Pós-Modernidade e sociedade de consumo”, caracteriza como um dos traços mais importantes do pós-modernismo o pastiche, diferenciando-o da paródia no quesito de não satirizar aquilo que traz como referência. Em *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna* (1996), Pamela Robertson debate sobre as definições de Jameson e de Hutcheon acerca dos conceitos de pastiche e paródia: Jameson caracteriza o *Camp* como semelhante ao pastiche, uma vez que ambos trazem superficialidade e nostalgia sem uma consciência histórica. Esse mesmo argumento é usado por Hutcheon, que também categoriza a estética *Camp* como a-histórica, já que:

According to Jameson, postmodern pastiche, which he equates with Camp, lacks the satiric impulse of parody, and equalizes all identities, styles, and images in a depthless ahistorical nostalgia.[...] Hutcheon, similar to Jameson, differentiates between high postmodern parody and the “ahistorical kitsch” of Camp⁶ (Robertson, 1996, p. 4).

O ponto de discórdia entre os dois autores não está na assimilação do pastiche com o *Camp*, mas na definição de paródia: Jameson entende este procedimento como satírico e cômico, com “[...] motivações ocultas” (Jameson, 1985, p. 18, 19), enquanto Hutcheon o percebe como forma de desafiar e desnaturalizar aquilo que parodia, de maneira crítica e subversiva (Robertson, 1996, p. 4). Entretanto, ao dissertar sobre Jameson e Hutcheon no âmbito da paródia, a autora de *Guilty Pleasures* opõe-se a ambos, categorizando o *Camp* não como pastiche — ou *kitsch* a-histórico —, mas sim com o termo de paródia pós-moderna elevada de Hutcheon, entendida como: “[...] doubly coded in political terms; it both legitimates and subverts that which it parodies [...] critically renders specific historical norms obsolete”⁷ (Hutcheon, 1989, p. 93, 8, 101, apud Robertson, 1996, p. 4, 5). Uma melhor explicação sobre o teor paródico do *Camp* será feita no subcapítulo três deste recorte teórico, em que a função político-crítica da estética em questão será abordada. À vista disso, será possível justificar tal

⁶ De acordo com Jameson, o pastiche pós-moderno, com o qual ele equipara ao *Camp*, não possui o impulso satírico da paródia, e iguala todas as identidades, estilos e imagens numa nostalgia a-histórica rasa. [...] Hutcheon, similarmente a Jameson, diferencia entre a paródia pós-moderna elevada e o ‘*kitsch* a-histórico’ do *Camp*. Tradução nossa.

⁷ Duplamente codificado em termos políticos; legitimando e subvertendo aquilo que parodia [...] criticamente tornando obsoletas normas históricas específicas. Tradução nossa.

associação uma vez que, assim como o *Camp*, a paródia é transformadora em sua prática, enquanto o pastiche permanece na mimesis (Hutcheon, 1985, p. 55).

Além disso, vale destacar que, quase uma década após a publicação de *Uma teoria da paródia*, Hutcheon traz um novo ponto de vista sobre o *Camp* em sua obra *Teoria e política da ironia* (1994), em que reconhece seu teor fundamentalmente crítico e retrata sua posição de 1985 de que a estética *Camp* era a-histórica. A perspectiva desta pesquisa é a mesma de Pamela Robertson e de Hutcheon em 1994, compreendendo a paródia como irônica, subversiva e crítica, sendo ela o principal mecanismo pelo qual o fenômeno *Camp* se desdobra na arte. Dessa forma, as comparações do *Camp* com o pastiche ou o kitsch não serão consideradas nesta dissertação, já que não fazem parte de seu ponto de vista, além de incitarem teorias que também fogem do foco principal da pesquisa.

Como dito anteriormente, um dos procedimentos discursivos que passa pelo filtro do pós-moderno é a ironia. Em *Teoria e política da ironia*, Linda Hutcheon (1994) traz uma nova abordagem para essa ferramenta: a perspectiva da ironia como pertencente à cena social e política, carregada de ideologia, haja vista que a pós-modernidade abraça o teor ideológico como onipresente, sendo a imparcialidade concebida como improvável. Ao identificar um discurso irônico, seja ele "verbal, visual, auditivo" (Hutcheon, 1994, p. 20), Hutcheon caracteriza seu processo como interpretativo e de atribuição: “[...] a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal — pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia ‘acontecer’” (Hutcheon, 1994, p. 22). Nesse sentido, para que algo seja entendido como irônico, necessariamente existe primeiro uma intenção, seja por parte do enunciador ou do receptor; e em todos os casos o discurso passa por um filtro político, social — ideológico — e afetivo. Em outras palavras,

Chamar alguma coisa de ironia é enquadrá-la ou contextualizá-la de tal maneira que, de fato, uma declaração intencionista já tenha sido feita — quer pelo ironista, quer pelo interpretador (ou por ambos). Em outras palavras, intencional/não intencional pode ser uma distinção falsa: toda ironia acontece intencionalmente, quer a atribuição seja feita pelo codificador, quer pelo decodificador (Hutcheon, 1994, p. 171).

Pelo fato da ironia ser dependente de um processo interpretativo, ela está sujeita a contradições: se o contexto do discurso é de duas partes que não conversam entre si, advindas de desentendimentos totalmente opostos, a ironia admite então características contrárias, podendo ser conservadora e radical, ou política e apolítica, simultaneamente. De acordo com Hutcheon, “[...] as funções políticas afirmativa e destrutiva não podem ser realmente separadas uma da outra, porque os que vêem a ironia como primariamente destrutiva também tendem a

vê-la como totalmente cúmplice — e logo hipocritamente afirmativa” (Hutcheon, 1994, p. 50). Ou seja, a compreensão dessa ferramenta exige também um entendimento ideológico das partes pertencentes ao discurso, uma vez que se a ironia está criticando um posicionamento, ela conseqüentemente é a favor de outro. Assim, Hutcheon entende esse caráter contraditório como transideológico, mudando de acordo com a perspectiva tomada:

[...] a ironia pode ser provocativa quando sua política é conservadora e autoritária tão facilmente quanto quando sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando. Tal é a natureza transideológica da ironia (Hutcheon, 1994, p. 34).

A fim de atribuir a manifestação da ironia ao *Camp*, Linda Hutcheon primeiro justifica que “[...] a relação entre ironia e ‘sensibilidade gay’ tem sido frequentemente levantada” (Sontag, 1982; Pronger, 1990, apud Hutcheon, 1994, p. 32), o que declara já de início a natureza *queer* do *Camp*. Nesse contexto, Hutcheon articula o caráter de resistência que a ironia conquistou durante sua história, com as raízes de protesto — construídas pela comunidade gay — do fenômeno *Camp*, afirmando que “A ironia tem uma história longa, é claro, de ser uma das armas no arsenal da ‘cultura de resistência’ [...] dos fracos” (Stimpson, 1988, apud Hutcheon, 1994, p. 59). Ademais, a autora também disserta sobre a existência de um preconceito contra o *Camp*, explicando que muitos o vêem como uma manifestação da ironia de qualidade inferior, o que acaba por reforçar seu perfil crítico.

Para exemplificar o caráter irônico do *Camp*, Hutcheon cita a carreira artística de Madonna — “Poderosa Mulher-no-Comando ou a Garota-Material, Cúmplice-do-Patriarcado-e-do-Capitalismo” (Hutcheon, 1994, p. 58) —, comparando-a com a de Mae West, ícone *Camp* nas décadas de 30 e 40. Assim, da mesma maneira que a ironia transmuta dependendo de suas interpretações, a visão da ironia performada por Madonna também varia:

Aqueles que a interpretam como ironicamente subversiva a vêem no comando de suas representações/mascaradas plurais — quer sejam de vamp, quer de virgem, através da ironia e do artifício [...], embora poucos estejam dispostos a reconhecer nela a total auto-ironia do camp de Mae West (Birringer, 1991, apud Hutcheon, 1994, p. 58).

Acerca disso, pode-se pensar sobre as diferentes interpretações que uma performance *Camp*, como a de Madonna, podem ter para um público que não tem contato com essa estética. Há exemplo disso, têm-se as mais diversas críticas que a artista recebeu, o que permite uma comparação tanto com Mae West, como com a personagem de Blanche em *Streetcar*, que foi e ainda é recebida pelo público com uma carga preconceituosa e, sobretudo, machista. Tal

percepção se dá pelo caráter sexual que as três carregam em si, desafiando a sociedade e subvertendo questões de gênero sobre o papel da mulher.

Além disso, é importante destacar a nota do tradutor Julio Jeha a respeito da definição de *Camp* em português:

Sem equivalente em português, camp pode ser entendido como algo que de tão artificial, afetado, impróprio ou fora de moda é considerado engraçado. O termo mais próximo em português é ‘brega’, que, entretanto, não tem a teatralidade ou exageros conscientes do camp nem seus inuendos de homossexualidade (Hutcheon, 1994, p. 62, N.T.).

Esta inferência de Jeha no texto se mostra adequada, uma vez que apenas a palavra "brega" não abrange toda a carga artística e crítica do *Camp*, e pode resultar numa compreensão superficial e tendenciosa dessa manifestação.

2.3. Teoria *Queer* e performance

A fim de produzir a estética *Camp*, a paródia *queer* pós-moderna age por meio da performance, resultando numa homenagem de cunho crítico daquilo que parodia. Dado que entendemos a denúncia dos estereótipos de gênero como uma das principais manifestações do *Camp*, e com a qual trabalharemos no capítulo de análise, o tipo de performance em questão será justamente a de gênero e sexualidade, elaborada por Judith Butler em suas obras *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (2010) e *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo* (2019).

Com o intuito de assimilar a teoria da performatividade proposta por Butler, é necessário antes trazer uma outra teoria, utilizada como base pela autora ao desenvolver seus estudos sobre a performance: os atos de fala. Cunhada por Austin (1955), a teoria dos atos de fala entende uma perspectiva da linguagem relacionada à performance como ação. Assim, de acordo com Luiz Paulo da Moita Lopes e Branca Falabella Fabrício em “‘Se eu fosse mulher...’: Performances de gênero e sexualidade em *Como Gostais*” (2007), “Austin argumenta que usar a linguagem é agir no mundo por meio das palavras, é envolver-se em performances na vida social” (Lopes, et al. 2007, p. 84), o que significa, em outras palavras, como o aspecto performático da língua compreende a presença do contexto social e político na fala. A partir disso, Butler dá seguimento aos atos de fala de Austin admitindo um sentido *queer* ao termo, relacionando-os com a construção de identidades no âmbito do gênero, pois, para a autora, “[...] tornou-se impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que

invariavelmente ela é produzida e mantida” (Butler, 2010, p. 20). Em *Corpos que importam*, Butler recorre a Eve Kosofsky Sedgwick para frisar a reelaboração dos atos de fala pelo *queer*, já que ambas pensadoras concebem o *queer* como aquilo que define — e continua definindo — a performance:

As reflexões recentes de Eve Sedgwick sobre a performatividade queer pede que consideremos não só como se aplica certa teoria dos atos de fala às práticas queer, mas como o termo queering persiste como um momento de definição da performatividade (Butler, 2019, p. 317).

Para Lopes, Durão e Rocha na apresentação de *Performances* (2007), é com esta atualização no espectro *queer* do gênero que Butler entenderá a fabricação de identidades, sendo “[...] indissociavelmente ligada a aspectos performativos: um fazer que, no momento de seu vir-a-ser, estabelece um passado e dá origem a uma ilusão de normatividade que o apaga” (Lopes, et al. 2007, p. 10). Ou seja, a identidade de gênero está intrinsecamente ligada às ações que o sujeito performa, mas tais ações são reflexivas de um imaginário que precede elas mesmas e o próprio sujeito, tornando impossível uma reprodução fiel de sua parte.

Ainda em *Performances*, os autores citam outra influência de Butler, que se baseia nos conceitos de sexualidade e identidades sociais de Foucault, aprofundando-os no sentido das raízes inimitáveis da performance, simbolizando os ideais dominantes; e do resultado gerado por isso, considerado uma “aparência de substância” (Butler, 2010, p. 200). Assim, a discursividade das identidades sociais propostas por Foucault ganha nova interpretação: a partir de atos performáticos, a identidade de um sujeito é repetidamente constituída e moldada por normas reguladoras predominantes, implicando na naturalização da aparência, ou seja, tornando a substância — algo não-natural — uma performance inquestionável. A transformação de aparência em algo entendido como orgânico ocorre pela repetição das performances, com falsa impressão de naturalidade aos ideais dominantes pré-concebidos e inalcançáveis — os estereótipos —, uma vez que a identidade de um sujeito necessita constantemente de reafirmações. À vista disso, em *Problemas de gênero*, Butler reforça o caráter performático da identidade de gênero ao entendê-la como um conjunto de ações que se repetem:

Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (Butler, 2010, p. 48).

Ao atribuir a repetição às performances, Butler também lhes confere o procedimento de paródia, posto que é constituído por este movimento de retorno ao conhecido, auxiliando no engessamento dos estereótipos inatingíveis de gênero. Justamente por ser algo impossível, a tentativa de reproduzir esses ideais dominantes torna-se irônica e motivo de riso, o que abala seu processo de naturalização em meio a sociedade:

[...] há um riso subversivo no efeito de pastiche das práticas parodísticas em que o original, o autêntico e o real são eles próprios constituídos como efeitos. À perda das normas do gênero teria o efeito de fazer proliferarem as configurações de gênero, desestabilizar as identidades substantivas e despojar as narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os “homens” e “mulheres” (Butler, 2010, p. 211).

Esse fator do riso, se ampliado, é o que pode ser visto em performances de *drag queens*: o exagero extremo de estereótipos inalcançáveis que se torna cômico. Entretanto, esta ponte feita entre a identidade de gênero e a arte *drag* é um tanto polêmica, justamente porque o que caracteriza a performance *drag* é a perda de quaisquer referenciais devido ao exagero.

Em *Corpos que importam*, Butler desmistifica a relação da performance de gênero com artistas *drag*, a partir do trabalho com o nível de representação que os estereótipos permitem realizar. A autora reflete sobre a dualidade das *drag queens* e como suas performances podem suceder tanto no efeito do riso desnaturalizante — consideradas subversivas —, quanto no reforço dos ideais inatingíveis entendidos como heterogendrados, ou seja, inseridos nos ideais heterossexuais (Butler, 2019, p. 215). Frisando seu sentido de subversão, ela se faz relevante uma vez que evidencia o sistema paródico e artificial dos ideais de gênero, pois muito da arte *drag* consiste na combinação de tantos referenciais absurdos que acabam anulando qualquer indício de inspiração original, o que extingue possibilidades de representação. Logo, é possível entender a performance *drag* — num contexto paródico de estereótipos elevados a extremos — como simulacro, termo definido por Baudrillard em *Simulacros e simulação* (1991) como “[...] não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro [...] não é de todo do domínio da aparência, mas da simulação” (Baudrillard, 1991, p. 13). Isto significa que, além da essência de um referencial concreto não existir, a arte *drag* também extrapola a aparência mimeese, sem possuir qualquer relação de verossimilhança com o real.

2.4. “to talk about Camp is to therefore betray it”⁸ (Sontag, 1964, p. 1)

⁸ Falar sobre o *Camp* é consequentemente traí-lo. Tradução nossa.

No que concerne à raiz etimológica da palavra *Camp*, os autores Bruce Drushel e Brian Peters, em “Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives” (2017), traçam sua origem no francês *se camper*, significando “posar num estilo exagerado”⁹ (Drushel, et al. 2017, p. 127, tradução nossa). Desse modo, o uso de “*Camp*” em sua forma de *coded language*^A para questões homossexuais teria se iniciado ao fim do século XIX, descrevendo um “[...] a specifically homosexual Masonic gesture used for communicating publicly about one's personal or sexual life without fear of retribution”¹⁰ (Bronski, 1984, 43; Core, 1999, 9, apud Dushel, 2017, p. 7). De acordo com registros do *Oxford English Dictionary*, tal sentido de *Camp* foi datado em 1909, em que se lia: “[...] ostentatious, exaggerated, affected, theatrical; effeminate or homosexual; pertaining to, characteristic of, homosexuals”¹¹ (*Oxford English Dictionary*, 1909, apud Drushel, et al. 2017, p. 127). Além disso, outro autor que traz a originalidade do termo ao francês é Andrew Ross, em *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* (2014). Em seu ensaio “Uses of Camp”, Ross (2017) acrescenta o fato de que a palavra *Camp* possui uma história de uso inglês de classe alta, sendo sua proveniência pseudo-aristocrática dificilmente minimizada

Ainda sobre o surgimento do termo *Camp*, Moe Meyer, em *The Politics and Poetics of Camp* (1994), menciona o dicionário de gírias vitorianas* organizado por J. Redding Ware, que traz pela primeira vez a palavra em questão definindo-a como “Actions and gestures of exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly by persons of exceptional want of character”¹² (Ware, 1909, p. 61). Para Meyer (1994), a definição de Ware reconhece não necessariamente que o termo em si advém do francês, mas que os gestos e ações especificados por ele teriam sido importadas da França.

Complementarmente, em se tratando do surgimento do *Camp* na História, utilizaremos como base o texto “Notes on 'Camp'” (1964), de Susan Sontag. Assim, em sua nota de número 14, a autora aponta que todo esse movimento pode ter aflorado inicialmente nos artistas maneiristas, como Caravaggio, ou nas pinturas extraordinariamente teatrais de Georges de La Tour, mas que a aparição mais característica do *Camp* em seus primórdios seria no fim do

⁹ Original em inglês: “to pose in an exaggerated fashion”.

^C Adiciona significados diferentes à palavras comuns para que apenas pessoas de um determinado grupo possam entender.

¹⁰ Gesto maçônico especificamente gay que comunicava publicamente a vida sexual ou privada de alguém, sem medo de retribuição. Tradução nossa.

¹¹ ostentativo, exagerado, afetado, teatral; afeminado ou homossexual; ligado a, característico de, homossexuais. Tradução nossa.

* Ware, J. Redding. *Passing English of the Victorian Era*. 1909.

¹² Ações e gestos de ênfase exagerada. Provavelmente derivado do francês. Usado principalmente por pessoas de um querer de caráter excepcional. Tradução nossa.

século 17 e início do século 18. Isso se justifica na preferência pelo artificial deste período, juntamente com o gosto pelo pitoresco e suas convenções elegantes como meios de representação, que acarretariam futuramente no Art Nouveau (Sontag, 1964, p. 5). Ademais, assim como Andrew Ross, Sontag (1964) também disserta acerca da noção aristocrática do contexto histórico do *Camp*, dizendo que a aristocracia é uma posição relacionada à cultura e ao poder, e que a história do *Camp* estaria conectada a isso, uma vez que é constituinte da história do estilo esnobe.

Tomando uma perspectiva mais teórica do *Camp*, um dos nomes mais famosos que vem à tona é justamente o de Susan Sontag, com sua obra "Notes on 'Camp'". Segundo a autora, seu ensaio a respeito do *Camp* tem o objetivo de “[...] self-edification, and the goad of a sharp conflict in my own sensibility”¹³ (Sontag, 1964, p. 1). A partir disso, Sontag classifica o *Camp* como uma sensibilidade, uma estética, um amor pelo artificial e pelo exagero, que pode ser visto em objetos e pessoas. No entanto, um dos pontos em que a obra de Sontag se diferencia das teorias mais recentes é na sua questão política. De acordo com Pamela Robertson em *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna* (1996), “In ‘Notes on Camp’, Sontag refused to assign aestheticism a politics and, therefore, asserted that camp’s attention to style and artifice was, by definition, apolitical”¹⁴ (Robertson, 1996, p. 3, 4). Em outras palavras, Robertson acusa Sontag de negar a existência do aspecto político do *Camp*.

A partir disso, de acordo com Sontag, o *Camp* seria neutro em seu conteúdo, sem engajamento crítico e apolítico, vide: “It goes without saying that the Camp sensibility is disengaged, depoliticized — or at least apolitical”¹⁵ (Sontag, 1964, p. 2). Mais à frente, serão citados trabalhos contemporâneos que vão criticar e problematizar esta perspectiva de Sontag, argumentando que o *Camp* é fundamentalmente politizado.

Outro aspecto de "Notes on 'Camp'" a ser questionado é a ação de diminuir as origens e contribuições gays da estética em questão, como visto nas notas 51 e 53:

While it's not true that Camp taste is homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap. [...] Nevertheless, even though homosexuals have been its vanguard, Camp taste is much more than homosexual taste¹⁶ (Sontag, 1964, p. 12).

¹³ Auto-educação, e a incitação de um conflito afiado em minha própria sensibilidade. Tradução nossa.

¹⁴ Sontag recusou-se a atribuir uma política à estética, e, portanto, afirmou que a atenção do *Camp* ao estilo e ao artificial era, por definição, apolítica. Tradução nossa.

¹⁵ Não é preciso dizer que a sensibilidade *Camp* é desengajada, despolitizada — ou pelo menos apolítica. Sontag. Tradução nossa.

¹⁶ Enquanto não é verdade que o *Camp* é uma estética homossexual, não há dúvidas de que há uma afinidade peculiar e uma sobreposição. [...] Entretanto, mesmo que os homossexuais tenham sido sua vanguarda, o *Camp* é muito mais que um estilo homossexual. Tradução nossa.

Por fim, as críticas também cercam a afirmação de Sontag de que a estética em questão seja inocente e brincalhona, retirando totalmente o caráter crítico e sério do *Camp*:

Camp proposes a comic version of the world. But not a bitter or polemical comedy. If tragedy is an experience of hyperinvolvement, comedy is an experience of underinvolvement, of detachment¹⁷ (Sontag, 1964, p. 11).

De acordo com William Free em “Camp Elements in the Plays of Tennessee Williams” (1983), o trabalho de Susan Sontag a respeito da estética *Camp* não tem por objetivo estabelecer uma definição concreta do fenômeno por receio de resultar em uma obra muito inferior em relação ao que o *Camp* propõe. Assim, para o autor, as únicas outras tentativas de definir o *Camp* teoricamente são com Esther Newton em *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1972), e “‘Camp’ and Politics in Isherwood’s Berlin Fiction” (1976), de Peter Thomas. A respeito do último exemplo mencionado por Free, trata-se de uma análise de como a estética em questão é tratada no romance *The World In The Evening* (1954), de Christopher Isherwood. Nele, o protagonista Stephen Monk usa o termo *Camp* para justificar a necessidade dessa sensibilidade do exagero, haja vista: “Plainness doesn’t exclude elegance; it only makes it all the more necessary. Anyhow, ‘elegance’ isn’t quite what I mean... In any of your voyages au bout de la nuit, did you ever run across the word ‘camp’?”¹⁸. A partir disso, a personagem continua, mas agora dividindo o *Camp* em duas vertentes: o *High Camp* e o *Low Camp*.

You thought it meant a swishy little boy with peroxidized hair, dressed in a picture hat and a feather boa, pretending to be Marlene Dietrich? Yes, in queer circles, they call that camping. [...] What I mean by camp is something much more fundamental. You can call the other Low Camp, if you like; then what I’m talking about is High Camp. High Camp is the whole emotional basis of the Ballet, for example, and of course of Baroque art¹⁹

Em relação a tais definições, pode ser feita uma relação entre o que a protagonista explica ser o *Low Camp* e o *Kitsch*. Segundo Abraham Moles em *O Kitsch: a arte da felicidade*

¹⁷ O *Camp* propõe uma visão cômica do mundo. Porém, não uma comédia amarga ou polêmica. Se a tragédia é uma experiência de hiper-envolvimento, a comédia é uma experiência de pouco envolvimento, de distanciamento. Tradução nossa.

¹⁸ A simplicidade não exclui a elegância; ela apenas a torna mais necessária. Aliás, ‘elegância’ não é exatamente o que quero dizer... Nas suas viagens ao fim da noite, você já se deparou com a palavra ‘*Camp*’?. Tradução nossa.

¹⁹ Você pensou que isso significava um pequeno garoto afeminado com o cabelo descolorido, usando um chapéu elaborado e um cachecol de penas, fingindo ser Marlene Dietrich? Sim, em comunidades queer, eles chamam isso de *Camp*. [...] O que eu quero dizer com *Camp* é algo muito mais fundamental. Você pode chamar o resto de *Low Camp*, se quiser; mas estou falando sobre *High Camp*. *High Camp* é toda a base emocional do balé, por exemplo, e claro, da arte barroca. Tradução nossa.

(1972), a palavra *Kitsch*, em seu uso moderno, tem base na expressão alemã *kitschen*, “[...] atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos, é uma expressão bem conhecida; verkitschen, quer dizer trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado” (Moles, 1972, p. 10). Assim, é possível inferir que tal estética é um fruto advindo de produtos já existentes, e que, para Moles (1972), há uma consciência ética de caráter pejorativo, uma vez que se faz à luz da negação da autenticidade. Ademais, o autor define o *Kitsch* como “[...] a aceitação social pelo prazer pela comunhão secreta com um ‘mau gosto’ repousante e moderado” (Moles, 1972, p. 28), o que permite uma diferenciação do *Camp*, uma vez que este, apesar de ser uma manifestação semelhante ao *Kitsch*, é capaz de manter sua performatividade — ou autenticidade —, transgredindo normas culturais e seus binarismos, de acordo com Justyna Stępień, em *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture* (2014). Em outras palavras, o *Camp* nessa perspectiva vai além da estética, promovendo uma reação no espectador e em seu conhecimento de mundo, enquanto o *Kitsch* permanece no artifício sem um propósito.

Todavia, ao comparar a vertente do *Low Camp* com o *High Camp*, a personagem de Stephen em *The World In The Evening* caracteriza o último como sendo “[...] much more fundamental”²⁰ (Isherwood, 1954, p. 125), no sentido de ser necessário para que algo faça sentido, como a emoção dramática que sustenta o balé e o exagero ostentativo do Barroco. Em seguida, Stephen explica a função e a intenção do *Camp*:

[...] always has an underlying seriousness. You can’t camp about something you don’t take seriously. You’re not making fun of it; you are making fun out of it. You’re expressing what’s basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance²¹ (Isherwood, 1954, p. 110).

Ao propor seriedade ao *Camp*, o romance de Isherwood sustenta a tese de que a estética em pauta cumpre e segue as características do pós-moderno, já que uma delas é esvaziar os conceitos de suas funções. Dessa maneira, tendo em vista a definição feita anteriormente do *Camp* como uma paródia honrosa, o trecho de *The World In The Evening* demonstra a troca da função do elemento da paródia, eliminando o deboche — “You can’t camp about something you don’t take seriously”²² (Isherwood, 1954, p. 110) — e adicionando a homenagem —

²⁰ Muito mais fundamental. Tradução nossa.

²¹ Sempre tem uma seriedade nas entrelinhas. Você não pode fazer o *Camp* com algo que você não leva a sério. Você não está tirando sarro disso, você está tirando sarro com isso. Você está expressando o que na verdade é sério para você em termos de diversão, artifício e elegância. Tradução nossa.

²² Você não pode fazer o *Camp* com algo que você não leva a sério. Tradução nossa.

“You’re expressing what’s basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance”²³ (Isherwood, 1954, p. 110).

Nesse mesmo sentido, Susan Sontag (1964) em "Notes on 'Camp'" também mostra uma separação no entendimento do *Camp*, considerando algumas de suas manifestações ruins ou *kitsch*. Da mesma forma, há a ideia de que algo é bom ou importante demais para ser *Camp*, o que retira deste fenômeno sua devida relevância e magnitude. No mesmo âmbito, Sontag também acredita na existência de um *Camp* puro, em que sua manifestação é ingênua e sem qualquer tipo de intenção de fazê-la: "One must distinguish between naïve and deliberate Camp. Pure Camp is always naïve. Camp which knows itself to be Camp ('camping') is usually less satisfying"²⁴ (Sontag, 1964, p. 6). Ainda assim, Sontag finaliza seu pensamento resgatando a dignidade do *Camp*: “Not only is Camp not necessarily bad art, but some art which can be approached as Camp merits the most serious admiration and study”²⁵ (Sontag, 1964, p. 3).

Apesar dessa separação vista em Sontag e em Isherwood — *High Camp* e *Low Camp* —, não utilizaremos tal perspectiva neste trabalho, uma vez que essa distinção pode ser de cunho elitista, trazendo questões de ordem ética. Assim, faremos um recorte do *Camp* a partir de uma visão mais abrangente, promovendo mais produtividade ao assunto.

Como citado previamente, outro exemplo de tentativa de teorizar o *Camp*, segundo William Free, é em *Mother Camp*, de Esther Newton. Para a autora, “Camp is not a thing. Most broadly it signifies a relationship between things, people, and activities or qualities, and homosexuality”²⁶ (Newton, 1979, p. 105). A partir disso, é possível compreender um ponto de vista mais abstrato e espontâneo do *Camp* e como ele pode ser visto em diversos contextos, uma vez que, segundo Newton, ele depende do espectador para tomar um sentido:

Informants stressed that even between individuals there is very little agreement on what is camp because camp is in the eye of the beholder, that is, different homosexuals like different things, and because of the spontaneity and individuality of camp, camp taste is always changing²⁷ (Newton, 1979, p. 105).

²³ Você está expressando o que na verdade é sério para você em termos de diversão, artifício e elegância. Tradução nossa.

²⁴ É necessário distinguir entre o *Camp* ingênuo e intencional. O *Camp* puro é sempre ingênuo. O *Camp* que sabe que é *Camp* é normalmente menos satisfatório. Tradução nossa.

²⁵ O *Camp* não é apenas não necessariamente uma arte ruim, mas algumas expressões que podem ser consideradas *Camp* [...] têm como mérito a mais séria admiração e estudo. Tradução nossa.

²⁶ O *Camp* não é uma coisa. Mais abrangentemente, ele significa uma relação entre coisas, pessoas, e atividades ou qualidades, e a homossexualidade. Tradução nossa.

²⁷ Informantes deixaram claro que mesmo entre indivíduos, não há muita concordância na definição de *Camp*, porque *Camp* está no olho de quem o observa, ou seja, diferentes homossexuais gostam de coisas diferentes, e por conta dessa espontaneidade e individualidade do *Camp*, o estilo e gosto *Camp* está sempre mudando. Tradução nossa.

Ao definir a estética, Newton (1979) considera três aspectos essenciais para a existência do *Camp*: justaposições incompatíveis, teatralidade e humor. Entretanto, a autora ressalta que, para algo ser caracterizado como *Camp*, existe a necessidade de tais justaposições revelarem e acentuarem uma incompatibilidade, juntando dois extremos que sejam entendidos como limites um do outro:

Masculine-feminine juxtapositions are, of course, the most characteristic kind of camp, but any very incongruous contrast can be campy. For instance, juxtaposition of high and low status, youth and age, profane and sacred functions and symbols, cheap and expensive articles are frequently used for camp purposes²⁸ (Newton, 1979, p. 107).

A junção de extremos incongruentes apontada por Newton pode ser considerada uma leitura crítica dos aspectos que compõe o *Camp*. No entanto, a autora parece compartilhar da visão de Sontag sobre o aspecto jocoso da estética, haja vista:

[...] Camp is for fun; the aim of camp is to make an audience laugh. In fact, it is a system of humor. Camp humor is a system of laughing at one incongruous position instead of crying. That is, the humor does not cover up, it transforms²⁹ (Newton, 1979, p. 109).

Apesar disso, Newton (1979) demonstra discordar de Sontag no quesito gay do *Camp*, uma vez que Sontag não traça uma linha determinante entre o homossexual masculino e a atitude *Camp*, e Newton estabelece uma conexão intrínseca e até de sinônimos entre ambos, como visto em: "[...] camp taste', for instance, is synonymous with homosexual taste"³⁰ (Newton, 1979, p. 105). Outro exemplo de dissonância com a opinião de Sontag é quando Newton explica os três pilares do *Camp* e como todos estão interligados com a questão homossexual:

The three that seemed most recurrent and characteristic to me were incongruity, theatricality, and humor. All three are intimately related to the homosexual situation and strategy. Incongruity is the subject matter of camp, theatricality its style, and humor its strategy³¹ (Newton, 1979, p. 106).

²⁸ As justaposições de masculino-feminino são, claramente, os mais característicos exemplos do *Camp*, mas qualquer contraste incongruente pode ser considerado *Camp*. Por exemplo, a justaposição de alto e baixo status, juventude e idade, as funções e símbolos do profano e do sagrado, objetos caros e baratos, todos são frequentemente usados para propósitos relacionados ao *Camp*. Tradução nossa.

²⁹ O *Camp* é para a diversão; o objetivo do *Camp* é fazer um público rir. Na verdade, é um sistema de humor. O humor *Camp* é um sistema de dar risada de uma incongruência, ao invés de chorar. Ou seja, o humor não acoberta, ele transforma. Tradução nossa.

³⁰ O estilo *Camp* é, por exemplo, sinônimo do estilo homossexual. Tradução nossa.

³¹ Os três que pareceram ser mais recorrentes e característicos, na minha opinião, foram a incongruência, a teatralidade e o humor. Todos os três são intimamente relacionados à situação e estratégia homossexual. A incongruência é o tema principal do *Camp*, a teatralidade é seu estilo, e seu humor é a estratégia. Tradução nossa.

Isso também pode ser visto quando a autora classifica as *drag queens* como *Camp* e disserta sobre a arte *drag* ser uma arte homossexual: “Professional drag queens are, therefore, professional homosexuals”³² (Newton, 1979, p. 3). Newton, contudo, ressalva que nem todas as *drag queens* são *Camp*, da mesma maneira que nem todos os gays são *Camp*, mas que este fenômeno é uma ferramenta do homem homossexual que o auxilia na esperteza e diversão, criando assim uma identidade gay positiva:

Homosexuality is a way of life that is against all ways of life, including nature's. And no one is more aware of it than the homosexual. The camp accepts his role as a homosexual and flaunts his homosexuality³³ (Newton, 1979, p. 109, 110).

A importância de ressaltar tantas vezes a natureza gay do *Camp* é para que ela não seja perdida, ou melhor, esquecida. Um pouco mais à frente, o tópico da higienização do *Camp* pela cultura *Pop* será abordado, sendo esse processo entendido como uma apropriação das três características fundadoras do *Camp* — justaposição, teatralidade, e humor —, mas apagando seu núcleo gay. Newton faz referência a esse assunto no capítulo "The 'Queens'" de sua obra *Mother Camp*, citando a fala de uma das *drag queens* entrevistadas em sua pesquisa:

He said Susan Sontag was wrong about camp's being a cult, and the moment it becomes a public cult, you watch the queens stop it. Because if it becomes the squares, it doesn't belong to them any more. And what will be "camp art," no queen will own. It's like taking off the work clothes and putting on the home clothes. When the queen is coming home, she wants to come home to a campy apartment that's hers, it's very queer because all day long she's been very straight. So when it all of a sudden becomes very straight — to come home to an apartment that any square could have — she's not going to have it any more³⁴ (Newton, 1994, p. 106).

Além de propor o caráter gay ao *Camp*, Newton também trabalha o conceito performático envolvido no fazer *Camp*, já que a função da *drag queen* é exatamente performar. Assim, a autora descreve o fenômeno como conscientemente “stagey”³⁵ (Newton, 1979, p.

³² *Drag queens* profissionais são, portanto, homossexuais profissionais. Tradução nossa.

³³ A homossexualidade é uma maneira de viver contra todas as maneiras de viver, incluindo a da natureza. E ninguém tem mais consciência disso do que o próprio homossexual. O *Camp* aceita esse papel de homossexual e o exibe favorosamente. Tradução nossa.

³⁴ Ele disse que a Susan Sontag estava errada sobre o *Camp* ser um culto [popular], e no momento que isso virar um culto público, você verá todas as *queens* [homens gays e/ou *drag queens*] pararem. Porque se isso vira uma regra, então não pertence mais a elas. E o que será 'arte *Camp*' nenhuma *queen* jamais terá. É como tirar as roupas do trabalho e colocar suas roupas de ficar em casa. Quando uma *queen* está chegando em casa, ela quer estar num apartamento *Camp* que é dela, e é bem *queer* porque ela teve que passar por hétero o dia todo. Então, quando tudo de repente se torna muito hétero — ir para casa num apartamento que qualquer quarteirão possa ter — ela não terá isso mais. Tradução nossa.

³⁵ teatral. Tradução nossa.

107), ou seja, quem está performando faz isso para uma audiência, estruturando a necessidade dessa interação entre performer e público. Esta definição é melhor entendida quando Newton cita outra fala da mesma *queen* anteriormente entrevistada, mas dessa vez a respeito do entendimento em comum de *Camp* entre a comunidade gay. Nesse contexto, o *Camp* pertencente a categoria do entretenimento, sendo intrinsecamente performático e nem um pouco inferior a outras artes:

Well, "to camp" actually means "to sit in front of a group of people"...not on-stage, but you can camp on-stage...I think that I do that when I talk to the audience. I think I'm camping with 'em. But a "camp" herself is a queen who sits and starts entertaining a group of people at a bar around her. They all start listening to what she's got to say. And she says campy things. Oh, somebody smarts off at her and she gives 'em a very flip answer. A camp is a flip person who has declared emotional freedom. She is going to say to the world, "I'm queer." [...] Very seldom is camp sad. Camp has got to be flip. A camp queen's got to think faster than other queens. This makes her camp. She's got to have an answer to anything that's put to her...Now homosexuality is not camp. But you take a camp, and she turns around and she makes homosexuality funny, but not ludicrous; funny but not ridiculous...this is a great, great art. This is a fine thing³⁶ (Newton, 1979, p. 110).

Mais à frente, a questão da performance no *Camp* será melhor elaborada, juntamente com os argumentos de Butler, vistos no subcapítulo **2.3. Teoria *Queer* e performance**.

Ainda em relação ao processo de teorizar o *Camp*, agora numa perspectiva mais atual, temos *The Politics and Poetics of Camp*, organizado por Moe Meyer. Como já citado anteriormente, esta obra de Meyer é um exemplo das fortunas críticas que sondam as notas de Sontag, especialmente no quesito de higienização da estética *Camp*, haja vista a seguinte passagem: “[...] its homosexual connotations downplayed, sanitized, and made safe for public consumption”³⁷ (Meyer, 1994, p. 6). Dessa maneira, Meyer inicia a introdução do livro já com a visão dos autores sobre o assunto: o *Camp*, além da sua convenção como sensibilidade, seria “[...] a suppressed and denied oppositional critique embodied in the signifying practices that

³⁶ Bom, a ação de 'ser *Camp*' na verdade significa 'sentar à frente de um grupo de pessoas'...não no palco, mesmo que você também possa ser *Camp* nele...Acho que eu sou *Camp* quando eu converso com o público. Acho que estou sendo *Camp* com eles. Mas alguém que realmente é '*Camp*' é uma *queen* que senta e começa a entreter um grupo de pessoas ao redor dela num bar. Todos escutam o que ela tem a dizer. E ela diz coisas *Camp*. Ah, se alguém quer sair por cima dela, ela dá uma tirada bem dada neles. Uma pessoa *Camp* é alguém que declara liberdade emocional. Ela vai dizer para o mundo todo "Eu sou *queer*". [...] Raramente o *Camp* é triste. O *Camp* tem que ser reativo. Uma *queen Camp* tem que pensar mais rápido que as outras. É isso que a torna *Camp*. Ela tem que ter uma resposta na ponta da língua. Agora, homossexualidade não é *Camp*. Mas você pode pegar alguém *Camp* que ela irá revirar tudo e fazer a homossexualidade ser divertida, mas não ridícula; divertida, mas não boba. Isso é uma arte maravilhosa. É algo fino. Tradução nossa.

³⁷ Suas conotações homossexuais [foram] diminuídas, higienizadas e tornadas seguras para o consumo público. Tradução nossa.

processually constitute queer identities”³⁸ (Meyer, 1994, p.1). A partir desse ponto já é possível determinar as questões que o texto irá problematizar em Sontag, dando profundidade e caráter engajado, político-crítico, e definitivamente *queer* ao *Camp*.

Além de tratar da natureza gay da estética em tópico, Meyer também traz o conceito de performance à tona, inicialmente trabalhado por Judith Butler em *Problemas de gênero* e em *Corpos que importam*. Nesse sentido, em sua introdução intitulada “Reclaiming the discourse of Camp”, o autor usa o argumento de Butler de que o gênero é performativo para justificar que seria pelo desdobramento de códigos significativos específicos que a visibilidade da identidade *queer* é feita, ou seja, por meio de ações performáticas. Dessa forma, Meyer afirma que a função do *Camp* é exatamente essa produção de visibilidade social *queer*, definindo-o como “[...] the total body of performative practices and strategies used to enact a queer identity, with enactment defined as the production of social visibility”³⁹ (Meyer, 1994, p. 4). Assim, Meyer conclui seu parágrafo atestando que a identidade *queer* é inseparável e indistinguível de seu processo performático, ou seja, do *Camp*, propondo uma conexão intrínseca entre a performance e as ações que caracterizam o indivíduo *queer*.

Como já mencionado anteriormente, o *Camp* é um fenômeno paródico inserido no contexto pós-moderno e proveniente do universo *queer*. Assim, Moe Meyer, ainda em sua introdução, irá destrinchar e justificar a raiz paródica da estética *Camp*. Dessa forma, o autor retoma a teórica Linda Hutcheon com seu conceito de paródia pós-moderna e o traz para a esfera *queer*:

When subjected to Hutcheon’s postmodern redefinition, Camp emerges as specifically queer parody possessing cultural and ideological analytic potential, taking on new meanings with implications for the emergence of a theory that can provide an oppositional queer critique⁴⁰ (Meyer, 1994, p. 8).

A partir disso, Meyer explica que toda paródia advém de um “original”, que por si é entendido como dominante, exercendo controle sobre sua significação. Logo, seria por meio do “original” que se pode ter acesso a esse poder dominante e que é neste processo que a paródia atua: tomando o controle do “original” para si, a partir da repetição ressignificada de seu discurso.

³⁸ Uma crítica oposicional suprimida e negada, incorporada nas práticas significativas que processualmente constituem as identidades *queer*. Tradução nossa.

³⁹ O corpo total de práticas e estratégias performativas usadas para encenar uma identidade *queer*, sendo encenação classificado como a produção de uma visibilidade social. Tradução nossa.

⁴⁰ Quando sujeitado a redefinição pós-moderna de Hutcheon, o *Camp* emerge especificamente como paródia *queer* possuindo potencial analítico cultural e ideológico, assumindo novos significados com implicações à emergência de uma teoria que provenha uma crítica *queer* oposicional. Tradução nossa.

Em outras palavras, a paródia torna-se um recurso pelo qual as pessoas *queer* depositam suas questões e identidades, voltando o prestígio do “original” para si mediante a resignificação de códigos de discurso. Portanto, Meyer reitera que

Without the process of parody, the marginalized agent has no access to representation, the apparatus of which is controlled by the dominant order. [...] Camp, as specifically queer parody, becomes, then, the only process by which the queer is able to enter representation and to produce social visibility⁴¹ (Meyer, 1994, p. 9).

Neste subcapítulo, também iremos usufruir do texto de Cynthia Morrill em *The Politics and Poetics of Camp*, intitulado “Revamping the gay sensibility: Queer Camp and dyke noir”*, e “Taking out the trash: Camp and the politics of parody”*, de Chuck Kleinhans. No que se refere ao aspecto paródico do *Camp*, ambos autores irão reforçar e acrescentar suas próprias perspectivas às palavras de Meyer. Assim, começando por Morrill, a autora enfatiza o poder da estética em pauta de trabalhar com questões de gênero, resignificando-as no âmbito *queer*. Ao contextualizar este ponto de vista, Morrill o traça à crítica feminista do *Camp*, responsável por explicar como ele é feito, designando os processos pós-modernos de paródia, pastiche e ironia ao manual do *Camp*. Desse modo, seria por meio da combinação desses procedimentos que “Camp has become recognized as an example par excellence of a postmodern denaturalization of gender categories”⁴² (Morrill, 1994, p. 94). Ao propor seu entendimento da estética *Camp* na página 95, Morrill descreve-o como o resultado da experiência discursiva de quebra de representação, que ocorre quando o sujeito *queer* encontra sua contradição com o dominante presente no “original”, entendendo que sua representação em tal discurso seria impossível, uma vez que é baseado na reprodução compulsória da heterossexualidade. Assim, de acordo com a autora, é por meio do *Camp* que “[...] the relations of 'difference' that inscribe and produce subjects of discourse and allow for the performance of language in the dominant order are shattered”⁴³ (Morrill, 1994, p. 96).

Por sua vez, em seu capítulo “Taking out the trash: Camp and the politics of parody”, Chuck Kleinhans disserta sobre como o *Camp* incorpora o discurso paródico pós-moderno

⁴¹ Sem o processo da paródia, o agente marginalizado não tem acesso à representação, que é um aparato controlado pela ordem dominante. [...] O *Camp*, especificamente como paródia queer, torna-se assim o único processo pelo qual o queer consegue ter representatividade e produzir sua visibilidade social. Tradução nossa.

* Morrill, 1994, p. 94. In: Meyer, Moe. *The Politics and Poetics of Camp*. 1994.

* Kleinhans, 1994, p. 157. In: Meyer, Moe. *The Politics and Poetics of Camp*. 1994.

⁴² O *Camp* se tornou reconhecido como exemplo por excelência de uma desnaturalização pós-moderna de categorias de gênero. Tradução nossa.

⁴³ As relações de ‘diferença’ que se inscrevem, produzem sujeitos de discurso e permitem que a performance da linguagem na ordem dominante, são quebradas. Tradução nossa.

como seu jeito universal de operar. Dessa maneira, uma vez sendo um modo de discurso, a paródia tradicionalmente atua por meio da ideologia dominante, adicionando uma tensão interior a essa atmosfera. Assim, nas palavras de Kleinhans, “Since Camp is an especially acute ideological form containing active contradictions it can, in certain social and historical contexts, challenge dominant culture”⁴⁴ (Kleinhans, 1994, p. 162). Nesse sentido, Kleinhans sustenta a tese do caráter paródico e consequentemente crítico do *Camp*, compartilhadas por Morrill e Meyer.

A partir disso, é possível enxergar nos textos citados de *The Politics and Poetics of Camp* o argumento de que o *Camp* é naturalmente uma crítica *queer*, havendo um posicionamento discordante das caracterizações minimizantes de Sontag, amparadas por obras da cultura Pop que se apropriam da estética *Camp* a fim de reproduzir questões heterogêndradas que já possuem visibilidade. Portanto, pode-se afirmar que o *Camp*, por meio de seu modo de discurso paródico, percorre sorrateiramente a ideologia dominante e usa de seu poder para criar representatividade a identidades *queer* e revelar os mecanismos performáticos dos papéis de gênero.

A última obra que traremos aqui como fundamento para teorizar o *Camp* é *Guilty Pleasures*, de Pamela Robertson. Com fins comparativos, é cabível dizer que as ideias elaboradas por Robertson dão amplitude às ideias vistas no livro de Meyer, uma vez que trazem uma perspectiva mais diversa ao termo *queer*, amarrando a fortuna crítica já apreendida sobre o *Camp* com os estudos feministas contemporâneos. Um dos argumentos de Robertson que afirma e expande as definições de Meyer é de que o *Camp* não é somente a performance de um homem branco gay afeminado e que sua política vai além disso, haja vista:

Many critics, however, claim that camp represents a critical political practice for gay men: they equate camp with white, urban, gay male taste to explore camp’s effectiveness as a form of resistance for that subculture⁴⁵ (Robertson, 1996, p. 4).

Dessa forma, Pamela Robertson reconhece que,

Unlike Moe Meyer, who also describes camp as a queer discourse but clearly states that queer means exclusively gay and lesbian (and lumps all other forms of camp

⁴⁴ Uma vez que o *Camp* é uma forma ideológica especialmente aguda que contém contradições ativas, ele pode, em certos contextos sociais e históricos, desafiar a cultura dominante. Tradução nossa.

⁴⁵ Muitos críticos, entretanto, alegam que o *Camp* representa uma prática política crítica para homens gays: eles igualam o *Camp* com o estilo masculino branco, urbano e gay, a fim de explorar a eficiência da estética como forma de resistência dessa subcultura. Tradução nossa.

under the category of the ‘camp trace’), I take camp to be a queer discourse in Doty’s sense⁴⁶ (Robertson, 1996, p. 9).

Assim, a visão que a autora utiliza do *queer* em seu livro é a teorizada por Alexander Doty*, caracterizando-a como tudo que se distancia da esfera dominante social, admitindo a presença de mulheres lésbicas, mulheres hétero e todos aqueles que não agem em concordância com a normatividade de gênero da cultura cis-hétero.

Com a sua definição do *queer* postulada, Robertson considera essa concepção mais diversa do *Camp* como feminista. Esta configuração entende o poder da estética no seu potencial de funcionar como uma forma de paródia de gênero, a partir da imitação de estereótipos (Robertson, 1996). A função do trabalho com os estereótipos é justamente para que haja um reconhecimento da audiência, seguido de um distanciamento de tal representação, o que demonstra que a existência não se faz sem as convenções sociais de gênero. Portanto, Pamela Robertson coloca o *Camp* como um aliado na busca de se entender o motivo e o apelo de uma política da paródia de gênero, e “[...] use the notion of gender parody as a paradigm for defining a specifically feminist form of camp spectatorship”⁴⁷ (Robertson, 1996, p. 13).

A partir do momento que a paródia de gênero entra em cena, trazemos novamente as reflexões de Judith Butler acerca do tema. De acordo com a autora, o *Camp* feminista possuiria conexão com a performance *drag*^B, uma vez que esta é fundamentalmente a representação de estereótipos vazios. Dessa forma, em *Corpos que importam*, Butler (2019) argumenta que a arte *drag* desafia a afirmação de que os papéis de gênero construídos sob a ótica heterossexual seriam naturais e originais, executando assim uma paródia crítica do gênero. Com isso, o jogo do *Camp* na performance *drag* estaria além da mulher em si, distante também da ideia de mulher, já pré-concebida antes mesmo do próprio entendimento de mulher, e praticamente inalcançável; portanto, quase impossível de gerar um reconhecimento. Em outras palavras, de acordo com Andrew Ross, “Drag artists do not want to ‘pass’ as woman, and, consequently, dress over the top in order to foreground their role-playing”⁴⁸ (Ross, 2014, p. 162).

⁴⁶ Ao contrário de Moe Meyer, que também descreve o *Camp* como um discurso queer, mas claramente entende o *queer* exclusivamente como gay e lésbicas (e agrupa todas as outras formas do *Camp* na categoria do ‘traço *Camp*’), eu compreendo o *Camp* como um discurso queer pelo conceito de Doty. Tradução nossa.

* Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

⁴⁷ Usar a noção de paródia de gênero como um paradigma para definir uma forma especificamente feminista da performance *Camp*. Tradução nossa.

^B Produzida por *drag queens*. De acordo com o dicionário do Google Oxford Languages, uma *drag queen* é um “homem que se veste com roupas extravagantes tradicionalmente associadas à mulher e imita voz e trejeitos tipificadamente femininos, ger. apresentando-se como artista em shows etc.”.

⁴⁸ Artistas *drag* não querem se passar por mulheres, e, consequentemente, exageram em suas caracterizações a fim de deixar o ato de performance em evidência. Tradução nossa.

Ainda sobre fabricantes dessa paródia de gênero, uma representante do *Camp* em sua vertente feminista é Mae West, que, de acordo com a revista *Playboy* de 1971, era “the indestructible queen of vamp and Camp”⁴⁹ (Jennings, 1971, p. 78). Para West, a definição do *Camp* é auto reflexiva: “Camp is the kinda comedy where they imitate me”⁵⁰ (Jennings, 1971, p. 78). É interessante trazer aqui uma das principais influências na construção performática de Mae West: as *drag queens*, em específico Bert Savoy, que combinava a dama cômica e a atitude de duplo sentido relacionada ao sexo (Robertson, 1996). A partir disso, West é considerada essencial na construção do *Camp*, uma vez que, além de produzi-lo — ou até incorporá-lo —, ligava-o às características do extravagante e do espirituoso das *drags*, e entendia sua produção por meio de atos de performance (Robertson, 1996). Ademais, de acordo com Robertson em “‘The Kinda Comedy That Imitates Me’: Mae West’s Identification with the Feminist Camp” (1993), Mae West se utiliza dos atributos *drag* reapropriando-os sob a luz feminista, uma vez que transforma o objeto de riso deste tipo de paródia de gênero, não sendo mais a imagem de mulher elaborada por *drag queens* (homens impersonando mulheres), mas a ideia de que existe uma identidade feminina fundadora anterior à própria imagem (Robertson, 1996). Em outras palavras, West coloca em xeque o estereótipo de feminilidade, expondo suas raízes imitativas baseadas em imagens fora do real.

A razão de trazer a figura de Mae West nesta pesquisa é por sua semelhança com a personagem Blanche de *A Streetcar Named Desire*, a ser estudada no capítulo de análise da presente dissertação. Ambas vestem-se como damas de maneira exagerada, e também possuem um fator chave para que o *Camp* se infiltre em suas performances: a sexualidade e sensualidade de uma *femme-fatale*^E.

⁴⁹ a indestrutível rainha o vamp e do *Camp*. Tradução nossa.

⁵⁰ *Camp* é o tipo de comédia em que me imitam. Tradução nossa.

^E Uma *femme-fatale* é uma personagem mulher de grande potência sexual, misteriosa e sedutora; que utiliza destes artifícios para seu próprio prazer, enganando os homens alvo de tais armadilhas sexuais.

3. O AUTOR E A OBRA

3.1. Tennessee Williams: "[...] the theatre's angel of sexuality"⁵¹ (Fisher, 1995-1996, p. 13)

Nascido em 26 de março de 1911 no Sul dos Estados Unidos, Tennessee Williams — pseudônimo de Thomas Lanier Williams —, foi considerado por Fischer (1995-1996) o anjo da sexualidade no teatro, sendo "[...] the dramatist most responsible for forcefully introducing sexual issues, both gay and straight, to the American stage"⁵² (Fischer, 1995-1996, p. 13). Williams recebeu dois prêmios Pulitzer em sua carreira como dramaturgo; o primeiro por *A Streetcar Named Desire*, em 1948, e o segundo por *Cat on a Hot Tin Roof*, em 1955. Entretanto, já no fim de sua trajetória no teatro, a crítica não estava mais ao seu lado: “[...] the last years of his life were pitted with public failures, one disaster following hard on another. But he never stopped writing — and offering his chin for”⁵³ (Kaza, 1988, apud Saddikk, 1999, p. 10).

Williams cresceu em uma família um tanto problemática: sua mãe era puritanista e severamente reprimida, enquanto seu pai era alcoólico e profano (Schoenberger, 2023). Sua irmã mais velha Rose era abusada pelo pai; e, além de ser internada em hospitais psiquiátricos diversas vezes, sofreu lobotomia ainda jovem. De acordo com Schoenberger, em *Blanche: The Life and Times of Tennessee Williams’s Greatest Creation* (2023),

Rose’s fate was partly a product of this way of thinking; her insistence that she had been raped by her father and her frank sexual talk alarmed Edwina, who came to believe that the only cure for her apparent hypersexuality was institutionalization. And, ultimately, a lobotomy⁵⁴ (Schoenberger, 2023, p. 75).

Sua irmã foi inspiração para alguns dos trabalhos de Williams, seja no teatro ou na poesia. É possível destacar semelhanças entre Rose e a personagem Laura, de *The Glass Menagerie* (1944), primeira peça de sucesso de Tennessee Williams, descrita como “[...] highly autobiographical”⁵⁵ (Schoenberger, 2023, p. 26). De acordo com Schoenberger,

Though still a very attractive girl, Rose’s nervous, overly talkative personality tended to frighten away suitors, and once she was at home, apparently unemployable, she had

⁵¹ O anjo da sexualidade no teatro. Tradução nossa.

⁵² O dramaturgo mais responsável por introduzir vigorosamente questões sexuais, gays e hétero, ao palco norte-americano. Tradução nossa.

⁵³ Os últimos anos de sua vida foram marcados com falhas públicas, um desastre seguido diretamente de outro. Mas ele nunca parou de escrever — e de cabeça erguida. Tradução nossa.

⁵⁴ O destino de Rose era parcialmente um produto desse jeito de pensar: sua insistência que havia sido estuprada por seu pai e suas conversas sexuais alarmaram Edwina, que acreditava que a única cura para a hipersexualidade da filha seria sua internação. E, conseqüentemente, a lobotomia. Tradução nossa.

⁵⁵ Extremamente autobiográfica. Tradução nossa.

no opportunity of meeting suitable “gentlemen callers,” a situation Tennessee dramatized in *The Glass Menagerie*, modeling its shy, wounded protagonist, Laura, on his unhappy sister⁵⁶ (Schoenberger, 2023, p. 28, 29).

Outro exemplo da influência de Rose nas obras do dramaturgo é em um poema que, de acordo com Schoenberger (2023) foi resultado da culpa e desamparo que Williams sentia por não ter conseguido evitar o destino trágico da irmã: "Rose. Her head cut open. A knife thrust in her brain. Me. Here. Smoking"⁵⁷ (Williams, apud Schoenberger, 2023, p. 36).

Ao longo de sua vida, Williams navegou sua homossexualidade de maneira aberta, mesmo não tocando diretamente no assunto. De acordo com Hirsch em *Portrait of the artist* (1979), foi apenas nos anos 70 que o dramaturgo assumiu abertamente sua sexualidade, especialmente em uma entrevista para a revista *Playboy* em 1973: "Until I was twenty-eight, I was attracted to girls"⁵⁸ (*Playboy*, p. 72, apud Hirsch, 1979, p. 8). Em seu livro *Memoirs* (1975), considerado seu "[...] ultimate coming out statement"⁵⁹ (Hirsch, 1979, p. 10); Williams celebra sua homossexualidade sem receios, embora tenha lhe causado muitas dores (Hirsch, 1979). No tópico de sua sexualidade, muitas das críticas mais recentes acerca das obras de Tennessee Williams são voltadas para a falta de representatividade gay; enquanto as contemporâneas ao autor eram sobre a sensibilidade gay delas. De acordo com Michael Paller em *Gentleman Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Broadway Drama* (2005),

One should not be surprised that straight critics writing between the 1940s and 1970s would behave this way, sometimes out of malice, more often from a simple lack of understanding or even vocabulary. What is stranger is that, in the 1990s, some gay critics took up where their straight predecessors left off. Since then, the problem has been that Tennessee Williams isn't gay enough; that he was incapable of producing a “positive image” of a gay person⁶⁰ (Paller, 2005, p. 2).

A questão é que não é possível julgar uma obra a partir de uma realidade da qual ela

⁵⁶ Mesmo sendo bem atraente, sua personalidade ansiosa e excessivamente falante acabava por assustar seus pretendentes, e como estava desempregada, aparentemente incontractável, Rose não tinha oportunidades para encontrar-se com "gentleman callers", como Tennessee Williams chama os pretendentes em *The Glass Menagerie*, construindo sua tímida e machucada protagonista, Laura, com base em sua triste irmã. Tradução nossa.

⁵⁷ Rose. Sua cabeça aberta. Uma faca enfiada em seu cérebro. Eu. Aqui. Fumando. Tradução nossa.

⁵⁸ Até os meus vinte e oito anos, eu sentia atração por mulheres. Tradução nossa.

⁵⁹ Maior afirmação de sua homossexualidade. Tradução nossa.

⁶⁰ Não deveria ser surpresa que críticos heterossexuais durante as décadas de 40 à 70 se comportavam desse jeito, às vezes por malícia, ou mais por pura falta de compreensão ou até de vocabulário. O que é mais estranho é que, nos anos 90, alguns críticos gays seguiram o trabalho de seus predecessores hétero. Desde então, o problema tem sido que Tennessee Williams não é gay o suficiente; ou que ele era incapaz de produzir uma 'imagem positiva' de uma pessoa gay. Tradução nossa.

nunca fez parte. Quando *A Streetcar Named Desire* foi publicada, os movimentos de liberação gay ainda não haviam estourado nos Estados Unidos, chegando apenas a partir da década de 60. Em 1947, data da primeira publicação de *Streetcar*, a América do Norte passava por uma extrema onda de conservadorismo denominada Macarthismo, ou "Caça às Bruxas"; em que o governo perseguia e punia ameaças socialistas — ou qualquer um que fazia críticas à política dos Estados Unidos —, aqui inclusos homossexuais.

Além disso, James Fischer, em seu artigo "'The Angels of Fructification': Tennessee Williams, Tony Kushner, and Images of Homosexuality on the American Stage" (1995-1996), explica a ambivalência de Williams com a homossexualidade em suas peças; também relacionando-a às críticas que o autor recebeu na época, e acrescentando outra perspectiva:

Gore Vidal explains that Williams "had the most vicious press of almost any American writer I can think of. Fag-baiting was at its peak in the fifties when he was at his peak and it has never given up, actually". Donald Spoto believes that Williams's ambivalence had to do, in part, with the fact that he wanted "to be controversial—the hard-drinking, openly homosexual writer with nothing to hide—and at the same time, a man of his own time, a Southern gentleman from a politer era who would never abandon propriety and privacy"⁶¹ (Vidal, 1994, Spoto, 1985, apud Fischer, 1995-1996, p. 16).

Este ponto de vista também se aplica ao entendimento de Tennessee Williams a respeito do *Camp*, considerado uma estética pejorativa de auto-piada imposta aos homossexuais pela sociedade. Para Williams, com o desenvolver do movimento de liberação gay, as manifestações mais "ridículas" do *Camp* seriam esquecidas; dando lugar ao respeito pelos homossexuais e à comunidade gay consigo mesma (Williams, 1975). No capítulo de análise, esta perspectiva de Williams sobre o *Camp* será abordada mais a fundo.

Como dito anteriormente, Tennessee Williams nasceu no Sul dos Estados Unidos, e sua herança cultural foi de grande influência em obras como *A Streetcar Named Desire*, *Cat on a Hot Tin Roof* e *The Glass Menagerie*. De acordo com Foster Hirsch (1979), o dramaturgo pertence à categoria do subgênero de ficção *Southern Gothic*, em que elementos do gótico são inseridos no contexto do Sul dos Estados Unidos, como a questão da intensa teatralidade, da histeria sexual e da personagem "alheia à sociedade": "Their work has a steamy texture, with

⁶¹ Gore Vidal explica que Williams "teve a imprensa mais brutal do que qualquer escritor norte-americano que eu possa pensar. Usar a temática gay como isca estava no auge nos anos cinquenta, quando Williams estava no ápice de sua carreira, e isso nunca acabou, na verdade". Donald Spoto acredita que a ambivalência de Williams estava relacionada, em parte, com o fato dele querer "ser controverso ao escritor homossexual assumido alcoólico, que não tem nada a esconder; e, ao mesmo tempo, ser um homem de seu tempo, um cavalheiro do Sul de uma época mais educada, que jamais abandonaria propriedade e privacidade". Tradução nossa.

language and characterization approaching ecstatic overstatement" (Hirsch, 1979, p. 15). O *Southern Gothic* também pode ser entendido como um Renascimento Sulista, sendo uma perspectiva romantizada dos tempos de plantação e aristocracia, de maneira a ignorar a decadência de seu imaginário:

The decline of this rural ideal, as well as the characters' separation from their privileged Southern inheritance, is a measure of their fall from grace, their expulsion from Eden as conceived by the Southern imagination. Williams's use of Southern history and Southern myth is thus highly sentimental and "aesthetic"⁶² (Hirsch, 1979, p. 15).

Hirsch (1979) também considera Williams como um escritor regional, uma vez que há trabalho de resgate de memória nas peças citadas do dramaturgo, com mecanismo de sonho — ideal sulista — em contraste com a realidade — urbanização.

No que concerne ao teatro de Tennessee Williams, este teve seu início nos palcos em um momento de transição no drama: o teatro do absurdo vinha ganhando espaço na dramaturgia, enquanto as obras de Williams, que com o tempo já não se enquadravam nos padrões da Broadway, perdiam os holofotes. Em *Panorama do Rio Vermelho*, Iná Camargo Costa cita esta conjuntura de passagem, ou substituição, como o motivo pelo fracasso na mídia que as obras de Williams foram tendo sucessivamente:

A obra de Tennessee Williams dependia de um público que já ao tempo de sua estréia na Broadway começava a seguir um caminho oposto ao dele. O próprio sucesso de *Cat on a Hot Tin Roof* mostrava o tipo de concessões necessárias à continuidade de seu diálogo com aquele público. Ele fez todas elas (e mais algumas) nas adaptações de textos para o cinema, mas prosseguiu em suas experiências teatrais, cada vez menos palatáveis (Costa, 2001, p. 140).

Mesmo não entregando mais o que a mídia queria, e com certa influência de seu abuso de bebidas alcoólicas, Tennessee Williams nunca deixou de escrever, ainda que tenha se considerado um escritor "ultrapassado" (Costa, 2001, p. 140). Em *Gentleman Callers*, Michael Paller questiona, em um gesto de justiça pela carreira de Williams: "What accounts for the malice with which critics treated Williams, who, if he had written nothing else, had given the world *The Glass Menagerie*, *Streetcar*, and *Cat on a Hot Tin Roof*?"⁶³ (Paller, 2005, p. 2). Para Saddikk (1999), a excelência da escrita de Tennessee Williams transcende essas três obras

⁶² O declínio deste ideal rural, assim como a separação das personagens e suas heranças sulistas privilegiadas, é uma medida de suas quedas do paraíso, suas expulsões do Éden concebido pelo imaginário sulista. O uso da história e mitos do Sul por Tennessee Williams é, portanto, bastante sentimental e "estético". Tradução nossa.

⁶³ Para que serve a malícia com a qual os críticos trataram Williams, quem, mesmo se não tivesse escrito nada mais, deu ao mundo *The Glass Menagerie*, *Streetcar*, e *Cat on a Hot Tin Roof*? Tradução nossa.

mencionadas; pois, mesmo com uma crítica brutal acerca das novas produções do dramaturgo, muitas delas possuem estruturas e linguagem tão complexas quanto suas obras de renome.

3.2. *A Streetcar Named Desire*

Uma das obras-primas de Tennessee Williams, a peça *A Streetcar Named Desire*, no português *Um Bonde Chamado Desejo**, foi publicada pela primeira vez em 1947, pela editora New Directions. Sua primeira montagem foi dirigida por Elia Kazan também em 1947, em Nova Iorque, com Jessica Tandy e Marlon Brando interpretando Blanche DuBois e Stanley Kowalski, respectivamente. Em 1951, Marlon Brando volta ao papel de Stanley na primeira adaptação fílmica da peça, além de ser a mais reconhecida pela crítica e pelo público (Kael apud Schoenberger, 2022, p. 65), que também contou com Elia Kazan na direção e Vivien Leigh como Blanche. *Streetcar* rendeu a Williams seu primeiro Prêmio Pulitzer de Teatro, em 1948, e juntamente com *The Glass Menagerie* (1944), estabeleceu sua reputação como dramaturgo (Roudané, 1997).

A peça consiste em onze cenas ambientadas na rua Elysian Fields, na parte mais antiga da cidade de New Orleans, Louisiana, no contexto dos Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial; com a narrativa desenvolvendo-se nos meses em que a personagem Blanche visita sua irmã:

The exterior of a two-story corner building on a street in New Orleans which is named Elysian Fields and runs between the L & N tracks and the river. The section is poor but, unlike corresponding sections in other American cities, it has a raffish charm. [...] It is first dark of an evening early in May. The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost a turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay⁶⁴ (Williams, 1947, p. 13).

Como personagens principais, têm-se Blanche DuBois, Stella DuBois, Stanley Kowalski e Mitch. O ponto de partida da peça é a visita inesperada de Blanche à casa de sua irmã Stella, em New Orleans — até então por motivos desconhecidos — e o que dá nome à peça é o primeiro

* Williams, Tennessee. Um bonde chamado desejo: peça em onze cenas. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

⁶⁴ "O exterior de um edifício de esquina de dois andares em uma rua de Nova Orleans, entre os trilhos da L & N e o rio. A região é pobre mas, ao contrário de regiões correspondentes em outras cidades americanas, tem um certo charme que emana de sua própria condição de lugar mal-afamado. [...] Estão surgindo as primeiras sombras de uma noite do começo de maio. O céu que aparece ao redor do sombrio prédio branco é de um azul singularmente delicado, quase um azul-turquesa, o que veste a cena com uma espécie de lirismo e graciosamente atenua a atmosfera de decadência". Williams, 1946, p. 7, tradução de Brutus Pedreira.

bonde que Blanche toma a fim de chegar à Elysian Fields, onde Stella mora: "They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at — Elysian Fields!"⁶⁵ (Williams, 1947, p. 15). À primeira vista já é possível perceber a incompatibilidade de Blanche com todo o cenário à sua volta, começando pelas suas vestimentas:

Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district. She is about five years older than Stella. Her delicate beauty must avoid a strong light. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth⁶⁶ (Williams, 1947, p. 15).

Além das roupas de Blanche destoarem da descrição da rua Elysian Fields, a própria essência da personagem se choca com o local: "Blanche comes around the corner, currying a valise. She looks at a slip of paper, then at the building, then again at the slip and again at the building. Her expression is one of shocked disbelief"⁶⁷ (Williams, 1947, p. 14, 15). Ao ser recebida por Stella, Blanche tenta compreender a escolha da irmã mais nova de não voltar para o luxo que tinha nas terras de sua família, em Belle Reve — que significa "um sonho bonito" em francês pidgin —; e ficar num lugar com tanta pobreza e de realidade tão dura, sem o conforto e comodismo de antes: "I thought you would never come back to this horrible place!"⁶⁸ (Williams, 1947, p. 19). A resposta é o seu marido, Stanley.

Descrito como "[...] a richly feathered male bird among hens"⁶⁹ (Williams, 1947, p. 29), Stanley é apresentado ao leitor quase como o oposto de Blanche: enquanto ele chega em casa e tira as roupas suadas na frente da cunhada, dizendo "Be comfortable is my motto"⁷⁰ (Williams, 1947, p. 30), Blanche mal tem tempo de retocar sua maquiagem antes de conhecer Stanley: "It's hard to stay looking fresh. I haven't washed or even powdered my face and — here you are!"⁷¹

⁶⁵ "Disseram-me que eu tomasse um bonde chamado Desejo, depois passasse para um outro chamado Cemitério, andasse seis quarteirões e desceria nos Campos Elisios!". Williams, 1976, p. 11, tradução de Brutus Pedreira.

⁶⁶ "Seu aparecimento destoa nesse cenário. Ela está elegantemente vestida, com um vestido branco de corpinho leve, colar e brincos de pérola, luvas e chapéu brancos, com a aparência de quem estivesse chegando a um chá de verão ou a um coquetel no parque do distrito. Ela tem cerca de cinco anos a mais que Stella. Sua delicada beleza deve evitar a luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras e em relação às suas roupas claras que lembram uma mariposa". Williams, 1976, p. 10, 11, tradução de Brutus Pedreira.

⁶⁷ "Blanche aparece na esquina, carregando uma valise. Olha para uma tira de papel, a seguir para o edifício, novamente para o papel e em seguida de novo para o prédio. Sua expressão é de incredulidade, e ela parece chocada". Williams, 1976, p. 10, tradução de Brutus Pedreira.

⁶⁸ "Eu pensei que nunca você chegasse a este lugar horrível!". Williams, 1976, p. 17, tradução de Brutus Pedreira.

⁶⁹ "[...] um galo emplumado de ricas penas em meio às galinhas". Williams, 1976, p. 33, tradução de Brutus Pedreira.

⁷⁰ "Ficar a vontade é o meu lema!". Williams, 1976, p. 35, tradução de Brutus Pedreira.

⁷¹ "E é tão difícil manter uma aparência limpa com este calor! Eu ainda não me lavei nem botei um pouco de pó-de-arroz e você já está aí". Williams, 1976, p. 35, tradução de Brutus Pedreira.

(Williams, 1947, p. 30). A tensão entre Blanche e Stanley instala-se no momento em que Stella conta ao marido que as terras de sua família foram perdidas; tal como Blanche, em sua chegada a New Orleans, havia explicado à irmã ter sido deixada sozinha para lidar com as terras e perdas dos familiares:

I, I, I took the blows in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the graveyard! Father, mother! Margaret, that dreadful way! So big with it, it couldn't be put in a coffin! But had to be burned like rubbish! You just came home in time for the funerals, Stella. And funerals are pretty compared to deaths. Funerals are quiet, but deaths — not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, "Don't let me go!" Even the old, sometimes, say, "Don't let me go." As if you were able to stop them! But funerals are quiet, with pretty flowers. And, oh, what gorgeous boxes they pack them away in! Unless you were there at the bed when they cried out, "Hold me!" you'd never suspect there was the struggle for breath and bleeding. You didn't dream, but I saw! Saw! Saw! And now you sit there telling me with your eyes that I let the place go! How in hell do you think all that sickness and dying was paid for? Death is expensive, Miss Stella! And old Cousin Jessie's right after Margaret's, hers! Why, the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep!...Stella. Belle Reve was his headquarters! Honey — that's how it slipped through my fingers! Which of them left us a fortune? Which of them left a cent of insurance even? Only poor Jessie — one hundred to pay for her coffin. That was all, Stella! And I with my pitiful salary at the school. Yes, accuse me! Sit there and stare at me, thinking I let the place go! I let the place go? Where were you! In bed with your — Polack!⁷² (Williams, 1947, p. 26, 27).

Na noite seguinte, Stella conta ao marido sobre as terras perdidas em Belle Reve e o comportamento de Stanley fica defensivo; exigindo saber da história completa, com recibos e comprovantes da venda: “She didn't show you no papers, no deed of sale or nothing like that, huh?”⁷³ (Williams, 1947, p. 34); mas Stella explica que a irmã não mostrou nada, e as terras foram perdidas, e não vendidas. Assim, Stanley explica à esposa que, de acordo com a lei estadual, Belle Reve também pertenceria a ele: “It looks to me like you have been swindled, baby, and when you're swindled under the Napoleonic code I'm swindled too. And I don't like to be swindled”⁷⁴ (Williams, 1947, p. 35). Enfurecido, Stanley revira o baú de Blanche: “Pearls!

⁷² “Eu tive que receber todos os golpes sozinha. Todas aquelas mortes...O longo desfile para o cemitério. Papai, mamãe, nossa irmã, daquela maneira horrível! Você só vinha para casa à hora dos enterros, Stella. E os enterros são belos, comparado com a morte...Os enterros são calmos, e com lindas flores. Mas as mortes nem sempre...Às vezes a sua voz é rouca. Outras vezes parecem mesmo gritar: 'Não, não me deixem morrer!' Como se nós fôssemos capazes de fazê-lo! A menos que se tenha estado lá, ao lado da cama quando eles gritavam, jamais se poderá imaginar que houve luta por ar e sangue! Mas eu vi, Stella. Eu vi, eu vi. E agora você fica aí sentada acusando-me por eu ter perdido a propriedade! Mas como é que você pensa que eu paguei por todas aquelas doenças e aquelas mortes? — A morte custa caro, Stella. E ela já tinha armado a sua tenda defronte a nossa porta. Belle Rêve era o seu quartel-general. E qual deles nos deixou um centavo que fosse da sua fortuna? E eu com meu ordenado ridículo de professora de escola! Sim, sente-se aí e acuse-me por ter deixado perder a propriedade. Eu deixei a propriedade perder-se? Mas onde estava você? Na cama com seu 'polaco!'”. Williams, 1976, p. 29, 30, tradução de Brutus Pedreira.

⁷³ “Ela não te mostrou nenhum papel, nenhuma escritura de venda ou nada parecido, hein?”. Williams, 1976, p. 42, tradução de Brutus Pedreira.

⁷⁴ “Está me parecendo que você foi tapeada, meu bem; quando você é tapeada, de acordo com o Código

Ropes of them! What is this sister of yours, a deep-sea diver? Bracelets of solid gold, too! Where are your pearls and gold bracelets?"⁷⁵ (Williams, 1947, p. 36), recusando-se a sair de casa enquanto não conversar com a cunhada. Ao confrontá-la, Stanley aumenta seu tom de voz, gritando: "Now let's cut the re-bop?"⁷⁶ (Williams, 1947, p. 40). Percebendo a agressividade do cunhado, Blanche mostra-se séria, sem seus rebuscamentos antes vistos, e entrega todos os comprovantes relacionados a Belle Reve:

All right; now, Mr. Kowalski, let us proceed without any more double-talk. I'm ready to answer all questions. I've nothing to hide. What is it?⁷⁷ (Williams, 1947, p. 40);

There are thousands of papers, stretching back over hundreds of years, affecting Belle Reve as, piece by piece, our improvident grandfathers and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications — to put it plainly! [She removes her glasses with an exhausted laugh] The four-letter word deprived us of our plantation, till finally all that was left — and Stella can verify that! — was the house itself and about twenty acres of ground, including a graveyard, to which now all but Stella and I have retreated. [She pours the contents of the envelope on the table] Here all of them are, all papers! I hereby endow you with them! Take them, peruse them — commit them to memory, even! I think it's wonderfully fitting that Belle Reve should finally be this bunch of old papers in your big, capable hands!⁷⁸ (Williams, 1947, p. 43).

Finalizando a discussão, Stanley pega todos os papéis e diz que levará para um advogado analisar.

A cena três ocorre na mesma noite, com Blanche e Stella chegando em casa, onde Stanley e seus amigos jogavam pôquer. Conforme as irmãs se fazem presentes em cena, seja com Blanche ligando o rádio ou conversando com Mitch, amigo de Stanley, a tensão cresce entre as três personagens principais: Stanley, já bêbado, age agressivamente com a cunhada por não desligar o rádio, que atrapalhava o jogo; e também com Stella, por defender a irmã. A noite

Napoleônico, eu também sou. E não gosto de ser tapeado". Williams, 1976, p. 44, tradução de Brutus Pedreira.

⁷⁵ "Pérolas! Fios de pérolas! O que é esta sua irmã, um escafandrista? Bracletes de ouro maciço! Onde estão suas pérolas e seus braceletes de ouro maciço?". Williams, 1976, p. 45, tradução de Brutus Pedreira.

⁷⁶ "Agora, vamos deixar de frescura!". Williams, 1976, p. 51, tradução de Brutus Pedreira.

⁷⁷ "Muito bem! Vamos falar sem rodeios. Estou pronta para responder a todas as perguntas. Não tenho nada que esconder. Que é que há?". Williams, 1976, p. 52, tradução de Brutus Pedreira.

⁷⁸ "Há milhares de papéis referentes a fatos de centenas de anos relacionados com Belle Rêve, à medida que, lote por lote, nossos imprevidentes avós, pais, tios e irmãos trocavam a terra por suas épicas fornicções, para falar mais claro! (Tira o óculos com um riso cansado.) E foram essas bacanais que nos despojaram da nossa fazenda, até que, finalmente, tudo o que sobrou, e Stella pode confirmar isso, foi a casa propriamente dita, e mais ou menos vinte hectares de terras, incluindo um cemitério particular para o qual, atualmente, exceto Stella e eu, todos se retiraram. (Esparrama o conteúdo do envelope sobre a mesa.) Aqui estão todos, todos os papéis. E eu, por este ato, faço-lhe presente deles. Tome-os, examine-os, decore-os mesmo, se quiser! Acho maravilhosamente adequado que Belle Rêve seja, finalmente, esse maço de papéis velho, em suas grandes e capazes mãos!". Williams, 1976, p. 56, tradução de Brutus Pedreira.

termina com Stanley agredindo a esposa grávida; Blanche horrorizada com a cena, e Mitch dizendo “Poker should not be played in a house with women”⁷⁹ (Williams, 1947, p. 59).

Na manhã seguinte, dando início a cena quatro, é como se nada tivesse acontecido:

Stella is lying down in the bedroom. Her face is serene in the early morning sunlight. One hand rests on her belly, rounding slightly with new maternity. From the other dangles a book of colored comics. Her eyes and lips have that almost narcotized tranquility that is the faces of Eastern idols⁸⁰ (Williams, 1947, p. 62).

Ao encontrar a irmã em casa, Blanche desespera-se por Stella não estar reagindo de acordo com o que a violência da noite anterior exigiria. Pelo contrário, Stella está calma e até irrita-se com o “exagero” da irmã, explicando que “[...] there are things that happen between a man and a woman in the dark — that sort of make everything else seem — unimportant”⁸¹ (Williams, 1947, p. 70). Percebendo que Stella continua a proteger o marido, Blanche resolve ser sincera, dizendo tudo o que pensa sobre Stanley:

He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something — sub-human — something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something — ape-like about him, like one of those pictures I've seen in — anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is — Stanley Kowalski — survivor of the stone age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! And you — you here — waiting for him! Maybe he'll strike you or maybe grunt and kiss you! That is, if kisses have been discovered yet! Night falls and the other apes gather! There in the front of the cave, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking! His poker night! — you call it — this party of apes! Somebody growls — some creature snatches at something — the fight is on! God! Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella — my sister — there has been some progress since then! Such things as art — as poetry and music — such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make grow! And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching...Don't — don't hang back with the brutes!⁸² (Williams, 1947, p. 72).

⁷⁹ “Não se deve jogar pôquer em casa que tem mulheres”. Williams, 1976, p. 81, tradução de Brutus Pedreira.

⁸⁰ “Stella está deitada em seu quarto. Seu rosto está sereno no sol das primeiras horas da manhã. Uma de suas mãos repousa sobre sua barriga, que vai se arredondando aos poucos com sua gravidez recente. Da outra mão pende uma revista em quadrinhos colorida. Seus olhos e seus lábios têm aquela tranquilidade meio narcotizada que existe nas faces dos ídolos orientais”. Williams, 1976, p. 87, tradução de Brutus Pedreira.

⁸¹ “Mas existem coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro...que de certa forma fazem todo o resto parecer...sem importância”. Williams, 1976, p. 99, tradução de Brutus Pedreira.

⁸² “Ele age como um animal. Tem hábitos de animal. Come, fala, anda como um animal. Há nele qualquer coisa de sub-humano, qualquer coisa de gorila como nesses quadros antropológicos que a gente vê por aí. Milhares e milhares de anos se passaram e aí está ele: Stanley Kowalski, o único sobrevivente da Idade da Pedra trazendo para casa a carne fresca da matança da floresta! E você...você aqui...esperando por ele? Talvez ele a ataque ou talvez grunha e beije você! Isto é, se já tiver descoberto o beijo. A noite cai e os outros gorilas se reúnem lá na cova da frente — todos grunhindo, bebendo; estraçalhando-se com ele. A sua 'noite de prazer' como você chama a sua reunião de gorilas! Alguém rosna...alguma criatura bota a mão em alguma coisa...e lá vem a briga! Meu Deus, Stella, talvez nós estejamos muito longe de sermos feitos à imagem de Deus. Mas, Stella, minha irmã, houve algum progresso no mundo desde então. Coisas como a arte, a poesia, a música...uma espécie de nova luz apareceu...Em algumas pessoas sentimentos mais nobres começaram a surgir...E são esses sentimentos que devemos cultivar. E fazer com que eles cresçam em nós, e agarrarmo-nos a eles, e fazer deles a nossa bandeira,

Entretanto, Blanche não percebe que o cunhado já estava em casa, ouvindo seu desabafo:

Under cover of the train's noise Stanley enters from outside. He stands unseen by the women, holding some packages in his arms, and overhears their following conversation⁸³ (Williams, 1947, p. 71).

A cena que se segue, de número cinco, ocorre já algum tempo depois da violência de Stanley; e retrata o momento em que Blanche nota Stanley ter descoberto o motivo de sua ida a New Orleans: ao mencionar um conhecido chamado Shaw e sugerir que a cunhada provavelmente já o conhecia; em Laurel, cidade onde ela era professora, ou em um hotel chamado Flamingo:

Well, this somebody named Shaw is under the impression he met you in Laurel, but I figure he must have got you mixed up with some other party because this other party is someone he met at a hotel called the Flamingo⁸⁴ (Williams, 1947, p. 77).

O hotel em questão é onde Blanche hospedou-se após ser demitida da escola em que lecionava, por se envolver com um aluno menor de idade. Neste hotel, Blanche relacionava-se com diversos homens; até ser expulsa, sem ter para onde ir. O fato de Stanley saber de sua história a apavora: "Blanche closes her eyes as if faint. Her hand trembles as she lifts the handkerchief again to her forehead"⁸⁵ (Williams, 1947, p. 78). Em seguida, a personagem tenta descobrir se o cunhado já revelou tudo para sua irmã, e defende-se, dizendo:

I wasn't so good the last two years or so, after Belle Reve had started to slip through my fingers [...] I never was hard or self-sufficient enough. When people are soft — soft people have got to shimmer and glow — they've got to put on soft colors, the colors of butterfly wings, and put a — paper lantern over the light...It isn't enough to be soft. You've got to be soft and attractive. And I — I'm fading now! I don't know how much longer I can turn the trick⁸⁶ (Williams, 1947, p. 79).

nossa marcha-escura, para onde quer que estejamos indo...Não, Stella. Não fique para trás com os brutos". Williams, 1976, p. 101, 102, tradução de Brutus Pedreira.

⁸³ "Sob a proteção do barulho do trem, Stanley entra, vindo de fora. Ele fica, sem ser visto pelas mulheres, segurando alguns pacotes nos braços, e ouve por acaso a conversa que se segue". Williams, 1976, p. 101, tradução de Brutus Pedreira.

⁸⁴ "Bem, é que esse alguém chamado Shaw tem a impressão de que conheceu você em Laurel. É, mas eu acho que ele deve ter confundido com essa 'outra pessoa', porque esta outra pessoa é alguém que ele encontrou num hotel chamado Flamingo". Williams, 1976, p. 110, tradução de Brutus Pedreira.

⁸⁵ "Blanche fecha os olhos como se estivesse desmaiando. Sua mão treme enquanto ela levanta o lenço novamente para passá-lo na testa". Williams, 1976, p. 111, tradução de Brutus Pedreira.

⁸⁶ "Eu não fui muito bem comportada, nestes dois últimos anos, depois que Belle Rêve começou a escapar-me por entre os dedos [...] É...Mas eu nunca fui bastante forte. Quando as pessoas delicadas como eu precisam de calor humano, elas têm de usar cores suaves e pôr uma lanterna de papel na lâmpada para amortecer a luz, mas basta ser delicada! Não sei por quanto tempo ainda poderei enganar os outros". Williams, 1976, p. 112, tradução de Brutus Pedreira.

Entretanto, as defesas de Blanche não fazem sentido para Stella, já que a irmã ainda não sabia de seu passado. Então, ambas trocam o assunto para Mitch, o amigo de Stanley com quem Blanche estava se envolvendo desde que chegou em New Orleans; e que viria buscá-la ainda naquele dia para outro encontro:

Mitch — Mitch is coming at seven. I guess I am just feeling nervous about our relations. [She begins to talk rapidly and breathlessly] He hasn't gotten a thing but a goodnight kiss, that's all I have given him, Stella. I want his respect. And men don't want anything they get too easy. But on the other hand men lose interest quickly. Especially when the girl is over — thirty. They think a girl over thirty ought to — the vulgar term is — "put out"... And I — I'm not "putting out". Of course he — he doesn't know — I mean I haven't informed him — of my real age! (Williams, 1947, p. 81).

Esta fala de Blanche evidencia o medo de perder sua juventude. Durante toda a peça, a personagem evita luzes fortes, está sempre no banho, maquiando-se, perfumada e com roupas elegantes demais para as ocasiões. A exemplo disso, Blanche compra uma lanterna de papel para deixar a luz da casa mais difusa: "I bought this adorable little colored paper lantern at a Chinese shop on Bourbon. Put it over the light bulb! Will you, please?"⁸⁷ (Williams, 1947, p. 55).

Ainda na mesma cena, Stella despede-se de Blanche para ir ao bar, deixando-a sozinha em casa. Em seguida, a campainha toca: é um jovem cobrando pagamento pelo jornal "A Estrela da Tarde". Blanche flerta com o rapaz, oferece-lhe bebida e tenta chamar sua atenção com diferentes assuntos:

Hey! [He turns again, still more uncertainly. She goes close to him] Uh — what time is it? [...] So late? Don't you just love these long rainy afternoons in New Orleans when an hour isn't just an hour — but a little piece of eternity dropped into your hands — and who knows what to do with it? [She touches his shoulders.] You — uh — didn't get wet in the rain?⁸⁸ (Williams, 1947, p. 83).

Por fim, Blanche beija-o e pede para ele ir embora, dizendo que precisa manter a distância de jovens rapazes. O desfecho da cena é com Mitch chegando com flores para seu encontro com Blanche.

⁸⁷ "Comprei esta adorável lanterninha de papel colorido numa loja chinesa em Bourbon. Ponha-a sobre a lâmpada! Faça-me este favor, sim?". Williams, 1976, p. 75, tradução de Brutus Pedreira.

⁸⁸ "(Ele tenta sair novamente) Ei! (Ele se volta novamente, ainda mais tímido. Ela se aproxima dele) Que horas são? [...] Tão tarde assim? Você não gosta dessas longas tardes chuvosas de Nova Orleans, quando uma hora não é apenas uma hora, mas um pedacinho de eternidade caindo-lhe nas mãos... E quem sabe o que fazer com ele? (Ela toca no ombro dele) Você...Não se molhou com a chuva?". Williams, 1976, p. 118, 119, tradução de Brutus Pedreira.

A volta para casa é o que dá início à cena seis, em que ambas personagens admitem ter estragado a noite um do outro. Em meio ao clima de constrangimento, Blanche e Mitch começam a conversar, até que o motivo pelas atitudes passadas de Blanche emerge: o suicídio de seu ex-marido Allan. Num monólogo revelador, Blanche mostra a Mitch toda a culpa que carrega pela morte de Allan, que foi enlouquecendo a personagem:

He was a boy, just a boy, when I was a very young girl. When I was sixteen, I made the discovery — love. All at once and much, much too completely. It was like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow, that's how it struck the world for me. But I was unlucky. Deluded. There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit effeminate looking — still — that thing was there...He came to me for help. I didn't know that. I didn't find out anything till after our marriage when we'd run away and come back and all I knew was I'd failed him in some mysterious way and wasn't able to give the help he needed but couldn't speak of! He was in the quicksands and clutching at me — but I wasn't holding him out, I was slipping in with him! I didn't know that. I didn't know anything except I loved him unendurably but without being able to help him or help myself. Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty — which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years [...] Afterwards we pretended that nothing had been discovered. Yes, the three of us drove out to Moon Lake Casino, very drunk and laughing all the way. [...] We danced the Varsouviana! Suddenly in the middle of the dance the boy I had married broke away from me and ran out of the casino. A few moments later — a shot! [...] I ran out — all did! — all ran and gathered about the terrible thing at the edge of the lake! I couldn't get near for the crowding. Then somebody caught my arm. "Don't go any closer! Come back! You don't want to see!" See? See what! Then I heard voices say — Allan! Allan! The Grey boy! He'd stuck the revolver into his mouth, and fired — so that the back of his head had been — blown away! [She sways and covers her face.] It was because — on the dance-floor — unable to stop myself — I'd suddenly said — I saw! I know! You disgust me..." And then the searchlight which had been turned on the world was turned off again and never for one moment since has there been any light that's stronger than this — kitchen — candle...⁸⁹ (Williams, 1947, p. 95, 96).

⁸⁹ "Era um menino. Apenas um menino, quando eu ainda era muito jovem. Aos dezesseis anos fiz uma grande descoberta — o amor! Foi tudo tão simples, tão completo. Foi assim como se acendesse uma luz intensa, num lugar que estivesse sempre no escuro. Foi assim que ele iluminou esse mundo para mim. Mas não tive sorte. Desiludi-me logo. Havia nele qualquer coisa muito estranha...Um nervosismo, uma doçura, uma delicadeza que não eram próprios de um homem — se bem que ele não tivesse nada de efeminado. Mas havia qualquer coisa...Ele me procurava em busca de ajuda. E eu não sabia disso. Não descobri nada, até depois do nosso casamento...Foi então, que eu percebi que o havia enganado de uma maneira misteriosa e que eu não lhe estava dando ajuda de que ele necessitava, mas da qual não podia falar! Ele estava num atoleiro e agarrava-se a mim. Mas eu não o estava puxando para fora. Eu estava afundando com ele. E eu não sabia de nada. Exceto que eu o amava acima de todas as coisas. Foi então que eu descobri. E da pior maneira possível. Entrando, de repente, num quarto que julgava estar vazio, mas que não estava. Havia nele duas pessoas. O jovem com quem eu me casara e um senhor de mais idade que tinha sido amigo dele durante anos e anos seguidos. [...] Mais tarde, fizemos de conta que nada disso tinha acontecido. Fomos os três juntos ao cassino Moon Lake, bebados, rindo e cantando o tempo todo [...] Dançamos a varsouviana...De repente, no meio da dança, o jovem com quem eu tinha me casado afastou-se de mim e saiu correndo pelo salão. Poucos momentos depois, ouviu-se um tiro. [...] Saí correndo. Todos saíram correndo e aglomeraram-se em torno daquela coisa horrível, à beira do lago. Eu não podia ver nada, pois havia tanta, tanta gente! Foi então que alguém me tomou pelo braço e disse: "Volte, volte. Não vai querer ver, vai?" Ver? Ver o quê?. Então ouvi vozes que diziam: Allan, Allan, Allan! Oh! Allan!!! Ele tinha metido o revólver na boca e atirado e a parte de trás de sua cabeça tinha voado pelos ares! (Ela balança a cabeça e cobre o rosto.) Tudo porque, meu Deus, durante a dança, incapaz de conter-me eu lhe havia dito: "Eu vi, Allan, eu sei de tudo. Você me repugna".

Ao final da cena, Mitch acolhe Blanche, sugerindo que fiquem juntos, já que ambos precisam de companhia.

Com a passagem de tempo de alguns meses desde os últimos acontecimentos, a cena sete passa-se em setembro. Nela, o discurso que Blanche vinha mantendo e a vida que tentava reconstruir são dominados por Stanley, que conta a verdade para Stella:

Our supply-man down at the plant has been going through Laurel for years and he knows all about her and everybody else in the town of Laurel knows all about her. She is as famous in Laurel as if she was the President of the United States, only she is not respected by any party!⁹⁰ (Williams, 1947, p. 99).

Stanley prossegue, mencionando a demissão de Blanche por envolver-se com um aluno; sua hospedagem tempestuosa no hotel Flamingo, que lhe trouxe péssima reputação em Laurel e, por consequência, sua expulsão do hotel:

But even the management of the Flamingo was impressed by Dame Blanche! In fact they were so impressed by Dame Blanche that they requested her to tum in her room-key-for permanently! [...] But the town was too small for this to go on forever! And as time went by she became a town character. Regarded as not just different but downright loco — nuts. [...] And for the last year or two she has been washed up like poison⁹¹ (Williams, 1947, p. 99, 100).

Stanley também diz à esposa que Mitch fora informado de tudo e por isso já não tinha interesse romântico em Blanche, terminando então cruelmente o relacionamento entre dois justamente no aniversário dela — "You're not clean enough to bring in the house with my mother"⁹² (Williams, 1947, p. 121). No mesmo dia, Stanley presenteia ironicamente Blanche com uma passagem de volta a Laurel.

Na sequência dos fatos, Stella, junto de seu marido, dá entrada no hospital para dar à luz. Em razão da demora no trabalho de parto, Stanley retorna à casa sozinho para pernoitar e, deparando-se unicamente com Blanche, passa a provocá-la. Então, Stanley decide vestir seu

Desde então, a luz que vinha me iluminando apagou-se de repente. E nunca mais houve outra luz em minha vida que fosse mais forte que esta pobre luz de vela...". Williams, 1976, p. 136-138, tradução de Brutus Pedreira.

⁹⁰ "O nosso fornecedor, lá da fábrica, tem viajado durante anos e sabe tudo a respeito dela. Ela é tão famosa em Laurel, como se fosse o presidente dos Estados Unidos, só que não é respeitada por nenhum partido!". Williams, 1976, p. 142, tradução de Brutus Pedreira.

⁹¹ "[...] mas mesmo a gerência do Flamingo ficou tão impressionada com Lady Blanche, que pediram que ela entregasse a chave do quarto, definitivamente! [...] Mas a cidade era pequena demais, para que isso continuasse toda a vida! E, passando o tempo, ela virou "figurinha" da cidade. Olhada não como diferente, mas como completamente maluca, doida [...]. E, nos últimos anos, tem sido evitada como veneno". Williams, 1976, p. 143, 144, tradução de Brutus Pedreira.

⁹² "Você não é bastante limpa para entrar na casa de minha mãe". Williams, 1976, p. 175, tradução de Brutus Pedreira.

pijama de seda para "ocasiões especiais", já que logo nascerá seu filho: "When the telephone rings and they say, 'You've got a son!' I'll tear this off and wave it like a flag!"⁹³ (Williams, 1947, p. 125). Entre as provocações à Blanche, Stanley fica agressivo e abre o jogo com a cunhada, dizendo nunca ter sido enganado:

I've been on to you from the start! Not once did you pull any wool over this boy's eyes! You come in here and sprinkle the place with powder and spray perfume and cover the light bulb with a paper lantern, and lo and behold the place has turned into Egypt and you are the Queen of the Nile! Sitting on your throne and swilling down my liquor! I say — Ha! — Ha! Do you hear me? Ha — ha — ha!⁹⁴ (Williams, 1947, p. 127).

Assustada com a agressividade do cunhado, Blanche — enquanto Stanley sai para se vestir — num momento de loucura, tenta ligar para um de seus pretendentes de quando ainda morava em Belle Reve; mas Stanley a interrompe ao sair do quarto, já vestido com seu pijama de seda. Com medo, Blanche pede licença ao cunhado para atravessar o cômodo, mas ele volta a provocá-la violentamente; e em seguida a estupra:

Oh! So you want some rough-house! All right, let's have some rough-house! [He springs toward her, overturning the table. She cries out and strikes at him with the bottle top but he catches her wrist.] Tiger — tiger! Drop the bottle top! Drop it! We've had this date with each other from the beginning! [She moans. The bottle top falls. She sinks to her knees. He picks up her inert figure and carries her to the bed. The hot trumpet and drums from the Four Deuces sound loudly.]⁹⁵ (Williams, 1947, p. 130).

A última cena de *A Streetcar Named Desire* ocorre algumas semanas depois do estupro de Blanche, no mesmo cenário da cena três: Stanley e seus amigos jogando pôquer. Stella arruma a mala de Blanche, que imagina se tratar de uma viagem para encontrar-se com Shep Huntleigh, o pretendente a quem tentou ligar na cena dez. Entretanto, na verdade Stanley e Stella vão interná-la em um hospital psiquiátrico; pois, para Stella, acreditar que a irmã havia sido vítima de estupro por seu marido significaria ter que viver sem Stanley: "I couldn't believe her story and go on living with Stanley"⁹⁶ (Williams, 1947, p. 133). O médico e a matrona

⁹³ "Quando o telefone tocar e alguém disser: 'Seu filho nasceu', vou arrancá-lo do corpo e agitá-lo como uma bandeira!". Williams, 1976, p. 182, tradução de Brutus Pedreira.

⁹⁴ "Eu sabia quem você era desde o começo! Você não me enganou. Você entra aqui e enche o lugar de pó-de arroz e perfume e cobre a lâmpada com uma lanterna de papel e pronto! O lugar se transforma no Egito e você é a Rainha de Sabá. Sentada no seu trono e engolindo toda a minha bebida. Quer saber de uma coisa? Ha! Ha! Ouviu bem? Ha, ha, ha!". Williams, 1976, p. 185, tradução de Brutus Pedreira.

⁹⁵ "Ah, então você quer violência? Muito bem, vamos ser violentos! (Ele salta na direção dela, virando a mesa. Ela dá um grito e o golpeia com o gargalo da garrafa, mas ele a agarra pelo pulso) Largue, vamos! Largue a garrafa, sua gata-do-mato! A gente tinha esse encontro desde o começo! (Ela geme. O gargalo da garrafa cai. Ela cai de joelhos. Ele apanha a figura inerte de Blanche e a carrega para a cama. O trompete e a bateria do Quatro Naipes soam alto)". Williams, 1976, p. 188, 189, tradução de Brutus Pedreira.

⁹⁶ "Eu não podia acreditar na sua história e continuar a viver com Stanley". Williams, 1976, p. 194, tradução de

chegam para levar Blanche, que se desespera ao compreender sua situação, mas agradece pela gentileza do doutor: "Whoever you are — I have always depended on the kindness of strangers"⁹⁷ (Williams, 1947, p. 142). A peça é encerrada com Stanley consolando a esposa e um dos amigos de Stanley dizendo: "This game is seven-card stud"⁹⁸ (Williams, 1947, p. 142), indicando que outra rodada de pôquer vai começar.

Brutus Pedreira.

⁹⁷ "Seja o senhor quem for...eu sempre dependi da bondade de estranhos...". Williams, 1976, p. 208, tradução de Brutus Pedreira.

⁹⁸ "Mão de sete cartas". Williams, 1976, p. 209, tradução de Brutus Pedreira.

4. BLANCHE E STANLEY: O *CAMP* POR MEIO DE ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO E SEXUALIDADE

Com o intuito de iniciar este capítulo de análise, vamos primeiramente compreender o *Camp* em relação aos papéis de gênero produzido pelas personagens em pauta, Blanche e Stanley, sendo o mais evidente — e talvez um tanto óbvio — dentre suas outras ocorrências: o encontro da extrema masculinidade com a extrema feminilidade.

Um dos artigos a serem utilizados para fundamentar esta análise é “Camp Sadomasochism in Tennessee Williams's Plays” (2016), de Tison Pugh. Nele, o autor trabalha com as diferentes maneiras em que o *Camp* emerge em algumas peças de Williams, sendo a mais evidente *A Streetcar Named Desire*. Para Pugh, a questão de gênero é o fator principal da interpretação *Camp* da peça:

If one camps *A Streetcar Named Desire*, one camps with Blanche—and her interactions with Stanley—as the primary target. Much of Streetcar's camp potential arises from Blanche's and Stanley's genders, for, even when these roles are played "straight," the actors must perform versions of femininity and masculinity that border on the cartoonish⁹⁹ (Pugh, 2016, p. 35).

Assim, as raízes que sustentam as análises deste capítulo são exatamente as identidades e performances de gênero e sexualidade levadas ao extremo pelas personagens de Blanche e Stanley, permitindo a leitura *Camp* da peça.

4.1. O *Camp* clássico: a justaposição de opostos

Como já mencionado no capítulo teórico, Esther Newton, em sua obra *Mother Camp*, considera o trabalho com os estereótipos de gênero a níveis extremos a manifestação mais típica do *Camp*, haja vista “Masculine-feminine juxtapositions are, of course, the most characteristic kind of camp”¹⁰⁰ (Newton, 1979, p.107). Em *Streetcar*, essa contraposição se faz em dois estereótipos específicos: Blanche como *Southern belle*, e Stanley como macho-alfa.

De acordo com o *Longman Dictionary of Contemporary English Online*, uma *Southern belle* seria: “an attractive young woman from the South of the US, who comes from an upper-

⁹⁹ Para haver o fenômeno *Camp* em *A Streetcar Named Desire*, ele também precisa existir em Blanche — e suas interações com Stanley — como alvo principal. Muito do potencial *Camp* de *Streetcar* vem dos gêneros de Blanche e Stanley, já que, mesmo com esses papéis sendo ‘hétero’, os atores necessitam performar versões de feminilidade e masculinidade que beiram o cartunesco. Tradução nossa.

¹⁰⁰ As justaposições de masculino-feminino são, claramente, os mais característicos exemplos do *Camp*. Tradução nossa.

class family"¹⁰¹; enquanto um macho-alfa, no dicionário online *Houaiss UOL*, caracteriza-se como alguém "[...] com características próprias do homem, como energia, força, virilidade; másculo". A postura de Blanche como Southern belle, ao relacioná-la à história da personagem, pode ser entendida como um escudo que a protege das mudanças na sociedade pós-guerra, mantendo-a na nostalgia do Sul gentil dos Estados Unidos. Além de protegê-la contra a sociedade, sua performance de dama também afasta Blanche de suas tragédias: as mortes da família, a perda das terras, o suicídio do marido, sua relação com um aluno e sua promiscuidade. Dessa forma, logo na primeira cena, a caracterização revela de início sua feminilidade exagerada, por meio de uma didascália:

Blanche comes around the corner, currying a valise. She looks at a slip of paper, then at the building, then again at the slip and again at the building. Her expression is one of shocked disbelief. Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district. She is about five years older than Stella. Her delicate beauty must avoid a strong light. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth¹⁰² (Williams, 1974, p. 14, 15).

Assim, percebe-se que a personagem se veste e tem comportamento de dama, como nos tempos áureos do Sul dos Estados Unidos; contrastando com o cenário em que se encontra: a parte antiga e decadente de New Orleans, no contexto do Pós Segunda Guerra Mundial. A partir disso, Blanche é categorizada como uma ideia fora do lugar, rompendo a harmonia caótica do cenário em que se encontra.

A questão das roupas de Blanche é discutida no texto “‘Vestis Virum Reddit’: The Gender Politics of Drag in William’s ‘A Streetcar Named Desire’ and Hwang’s ‘M. Butterfly’ (2005), de John S. Bak, de forma a entender como elas auxiliam nas performances da personagem. No exemplo de sua primeira cena na peça, Blanche é descrita como uma mariposa; em que, para Bak,

[...] she is likened to old Southern pragmatism entering new Southern exoticism, at least in terms of her clothing, and seemingly brings with her an ethereal femininity that will soften the more hardened masculine environment of the Quarter, depicted in the "roughly dressed" men "in blue denim work clothes" (1:244). She is not this woman,

¹⁰¹ Uma jovem mulher atraente do sul dos Estados Unidos, que vem de uma família de classe alta. Tradução nossa.

¹⁰² "Blanche aparece na esquina, carregando uma valise. Olha para uma tira de papel, a seguir para o edifício, novamente para o papel e em seguida de novo para o prédio. Sua expressão é de incredulidade, e ela parece chocada. Seu aparecimento destoa nesse cenário. Ela está elegantemente vestida, com um vestido branco de corpinho leve, colar e brincos de pérola, luvas e chapéu brancos, com a aparência de quem estivesse chegando a um chá de verão ou a um coquetel no parque do distrito. Ela tem cerca de cinco anos mais que Stella. Sua delicada beleza deve evitar a luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras e em relação às suas roupas claras que lembram uma mariposa". Williams, 1976, p. 10, 11, tradução de Brutus Pedreira.

however, and her white dress hides her Phallus - the sexual dominance she has recently exercised over the seventeen-year-old high school student she seduced in Laurel and that she will later attempt to exercise over Mitch by not allowing him sexual license with her¹⁰³ (Bak, 2005, p. 99).

Seguindo o pensamento de Bak, Blanche utiliza-se da extrema feminilidade quando lhe convém, da mesma forma que troca sua postura dependendo da situação em que está inserida, aspecto que será explorado mais à frente.

Stanley, por outro lado, entra em cena sem uma pré-apresentação, mas já revelando o caráter primitivo e animalesco da personagem. Junto com o amigo Mitch, em seus uniformes de trabalho sujos, Stanley joga um pacote do açougue à esposa, gritando "Meat!"¹⁰⁴ (Williams, 1947, p.14). Após isso, sua primeira descrição vem de Stella, ao dizer para Blanche que ele é "A different species"¹⁰⁵ (Williams, 1947, p. 24), e que a irmã não deve compará-lo aos homens com quem saía antes. Em seguida, depois de um diálogo entre Blanche e Stella sobre a perda das terras de Belle Reve, Stanley entra em cena, introduzido pela seguinte didascália:

He is of medium height, about five feet eight or nine, and strongly, compactly built. Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the center of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependency, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens. Branching out from this complete and satisfying center are all the auxiliary channels of his life, such as his heartiness with men, his appreciation of rough humor, his love of good drink and food and games, his car, his radio, everything that is his, that bears his emblem of the gaudy seed-bearer. He sizes women up at a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them¹⁰⁶ (Williams, 1947, p. 29).

Todas as características mencionadas nessa descrição remetem ao estereótipo do macho-alfa: o comportamento animalesco, a heterossexualidade e a virilidade exacerbadas, a liderança entre

¹⁰³ Ela se assemelha ao antigo pragmatismo sulista entrando o novo exotismo sulista, pelo menos em termos de suas vestimentas, e parecendo trazer com ela uma feminilidade delicada que irá amolecer o ambiente masculino endurecido do quarteirão, representado nos homens mal vestidos em suas roupas de trabalho. Ela não é essa mulher, entretanto, e seu vestido branco esconde seu Phallus — a dominância sexual que ela exerceu recentemente sobre um aluno de ensino médio de dezessete anos que ela seduziu em Laurel e que ela irá posteriormente tentar exercer sobre Mitch por não permitir que ele faça sexo com ela. Tradução nossa.

¹⁰⁴ "Carne!". Williams, 1976, p. 8, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁰⁵ "Ele é uma espécie diferente". Williams, 1976, p. 25, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁰⁶ "Tem estatura média, entre 1,72 m e 1,75 m, e é de complexão robusta e compacta. Uma alegria animal que está implícita em todos os seus movimentos e atitudes. Desde os primeiros anos de sua idade adulta, o centro de sua vida tem sido o prazer com as mulheres, o dar e o receber do jogo do amor, não com uma fraca atitude de concessão, de maneira dependente, mas sim com o poder e o orgulho de um galo emplumado de ricas penas em meio às galinhas. Espalhando-se a partir desse centro absoluto e capaz de satisfazê-lo estão todos os canais auxiliares de sua vida, tais como sua amabilidade para com outros homens, seu gosto pelo humor grosseiro, seu amor por bebida, comida e jogos, seu carro, seu rádio, tudo que lhe pertence, que traz seu emblema de macho rompante. Ele avalia as mulheres num só olhar, com classificações sexuais em que imagens cruas faíscam em sua mente e determinam a maneira como ele sorri para elas". Williams, 1976, p. 33, tradução de Brutus Pedreira.

outros homens, o egocentrismo, a bebida e uma negligência generalizada. Tais características contrastam com a feminilidade exagerada de Blanche, o que gera a manifestação inicial do *Camp*, por se tratarem de identidades de gênero pertencentes ao âmbito do *queer*. Isso se dá pois, ao performarem estereótipos tão fiéis — e, logo, exagerados — dos referentes papéis de homem e mulher na sociedade, Blanche e Stanley subvertem a naturalização do cânone de gênero e sexualidade, uma vez que revelam o absurdo em ambas perspectivas. Tal subversão pertence ao *queer* porque é justamente ele que questiona as representações de gênero como um todo, indo além da binaridade homem-mulher, haja vista a interpretação de Blanche como *drag queen* e a homoafetividade de Stanley, ambas abordadas mais à frente.

Esta justaposição de opostos manifestada a partir de Blanche e Stanley também é percebida nos próprios nomes das personagens. De acordo com Hirsch (1979), em *Portrait of the Artist*, ambos nomes são praticamente sinônimos de dois tipos de sexualidade: "Delicate Blanche, virile Stanley: the feminine spirit studiously refined, achingly vulnerable; the masculine spirit ascendant, stampeding" (Hirsch, 1979, p. 29). Além disso, vindo do francês, a palavra "Blanche" significa a cor branca, o que traz o imaginário da mulher pura e virgem, que é característica do ideal da *Southern belle* que a personagem performa.

Mesmo em suas duas primeiras cenas, a peça não poupa Blanche de seus exageros, e o *Camp* se escancara ao leitor. Seja em seu gênero ou sua sexualidade, a personagem performa tudo ao extremo, flertando com seu cunhado, induzindo-o a elogiá-la, "Would you think it possible that I was once considered to be — attractive?" (Williams, 1947, p. 39)¹⁰⁷, e, ao falhar, reconhece suas intenções: "I was fishing for a compliment, Stanley"¹⁰⁸ (Williams, 1947, p. 39). Blanche também já aparece tomando banhos quentes intermináveis e sempre passando maquiagem, numa tentativa de parecer mais nova do que é, desesperada por resquícios de juventude ao seu redor: "Here I am, all freshly bathed and scented, and feeling like a brand new human being!"¹⁰⁹ (Williams, 1947, p. 37); "I haven't washed or even powdered my face and — here you are!"¹¹⁰ (Williams, 1947, p. 30). Todas essas atitudes serão repetidas e ampliadas no decorrer da peça, ao mesmo tempo em que Stanley também vai se mostrando cada vez mais violento e animalesco.

Logo na cena dois, Stanley já exhibe sua faceta de brutalidade ao confrontar Blanche

¹⁰⁷ "Você poderia imaginar que eu fui uma mulher atraente?". Williams, 1976, p. 50, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁰⁸ "Eu estava apenas querendo um elogio, Stanley". Williams, 1976, p. 50, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁰⁹ "Aqui estou eu, saindo de um banho quente, perfumada, e sentindo-me completamente outra!". Williams, 1976, p. 47, tradução de Brutus Pedreira.

¹¹⁰ "Eu ainda não me lavei nem botei um pouco de pó-de-arroz e você já está aí". Williams, 1976, p. 35, tradução de Brutus Pedreira.

sobre a perda das terras da família: "She sprays herself with her atomizer; then playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs"¹¹¹ (Williams, 1947, p. 41). Porém, um dos seus maiores atos de violência é na cena seguinte, em que Stanley e seus amigos estão bebendo e jogando pôquer, e Stella e Blanche chegam em casa. Stanley fica incomodado com a presença e conversa alta das irmãs — "You hens cut out that conversation in there!"¹¹² (Williams, 1947, p. 50); "Well, you can bear me and I said to hush up!"¹¹³ (Williams, 1947, p. 51) — , até que Blanche liga o rádio e Stanley imediatamente pede para desligá-lo, mas acaba por fazer isso ele mesmo: "Stanley jumps up and, crossing to the radio, turns it off"¹¹⁴ (Williams, 1947, p. 51).

Depois de um tempo, Blanche distrai-se conversando com Mitch e liga o rádio novamente, enfurecendo o cunhado: "Stanley stalks fiercely through the portieres into the bedroom. He crosses to the small white radio and snatches it off the table. With a shouted oath, he tosses the instrument out the window"¹¹⁵ (Williams, 1947, p. 57). A atitude violenta de Stanley faz Stella reagir, gritando: "Drunk — drunk — animal thing, you!"¹¹⁶ (Williams, 1947, p. 57); "You lay your hands on me and I'll —"¹¹⁷ (Williams, 1947, p. 57). Neste momento, Stanley comete violência doméstica contra Stella, o que revolta Blanche mas não parece surpreender a vizinhança. É precisamente neste ponto que a percepção da personagem de Stanley se transforma e o exagero ultrapassa a superficialidade do estereótipo de macho-alfa.

A cena quatro mostra Stella conformada com a violência de Stanley, relativizando-a de modo a aceitar este comportamento: "Stanley's always smashed things"¹¹⁸ (Williams, 1947, p. 64), e "But there are things that happen between a man and a woman in the dark — that sort of make everything else seem — unimportant"¹¹⁹ (Williams, 1947, p. 70). A aceitação de Stella mostra-se decorrente de seu desejo por Stanley; que, como um macho-alfa, faz sua relação com as mulheres girarem em torno do sexo. Este tópico da sedução que coloca o sexo e a violência em polos opostos, visto a partir do relacionamento de Stella e Stanley, é trabalhado por Maria

¹¹¹ "[Blanche] Perfuma-se com o vaporizador; em seguida, brincando, perfuma-o também com o vaporizador. Ele pega o vaporizador e o atira com força sobre a cômoda". Williams, 1976, p. 53, tradução de Brutus Pedreira.

¹¹² "Vocês, galinhas. Parem com essa conversa aí dentro!". Williams, 1976, p. 68, tradução de Brutus Pedreira.

¹¹³ "Bem, vocês me estão ouvindo e eu disse que calem a boca!". Williams, 1976, p. 69, tradução de Brutus Pedreira.

¹¹⁴ "Stanley levanta-se e, dirigindo-se ao rádio, desliga-o". Williams, 1976, p. 70, tradução de Brutus Pedreira.

¹¹⁵ "Stanley se dirige bruscamente, através dos reposteiros, para o quarto. Ele chega até onde está o pequeno rádio e o retira da mesa. Gritando uma praga, ele o atira pela janela". Williams, 1976, p. 78, tradução de Brutus Pedreira.

¹¹⁶ "Bêbado, bêbado...Seu pedaço de animal!". Williams, 1976, p. 78, tradução de Brutus Pedreira.

¹¹⁷ "Ponha você as mãos em mim e eu...". Williams, 1976, p. 78, tradução de Brutus Pedreira.

¹¹⁸ "Stanley sempre quebra coisas". Williams, 1976, p. 89, tradução de Brutus Pedreira.

¹¹⁹ "Mas existem coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro... Que de certa forma fazem todo o resto parecer...Sem importância". Williams, 1976, p. 99, tradução de Brutus Pedreira.

Rita Kehl em “Masculino/feminino: o olhar da sedução” (1988), em que a autora entende a mulher que está sob o poder da sedução numa situação de dualidade: “E ainda assim a mulher seduzida vive seus dias de glória angustiada. [...] Ela vive seus dias contados, no fio da navalha: entre o controle e o gozo” (Kehl, 1988, p. 421). Ademais, a questão das identidades de gênero estarem ligadas à sexualidade é explicada em *XY: Sobre a identidade masculina* (1993) por Elisabeth Badinter:

A definição do gênero implica espontaneamente a sexualidade: quem faz o que, e com quem? A identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela força. A identidade feminina, ao fato de ser possuída, dócil, passiva, submissa (Badinter, 1993, p. 99).

Ao contrário de sua irmã, Blanche mostra-se apavorada com a violência que Stella sofreu, descrevendo o cunhado de maneira animalesca e primitiva, o que alimenta ainda mais a manifestação do *Camp* na figura de Stanley:

What such a man has to offer is animal force and he gave a wonderful exhibition of that! But the only way to live with such a man is to — go to bed with him! And that's your job — not mine!¹²⁰ (Williams, 1947, p. 69);

There's something downright — bestial — about him!¹²¹ (Williams, 1947, p. 71);

He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something — sub-human — something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something — ape-like about him, like one of those pictures I've seen in — anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is — Stanley Kowalski — survivor of the stone age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! And you — you here — waiting for him! Maybe he'll strike you or maybe grunt and kiss you! That is, if kisses have been discovered yet! Night falls and the other apes gather! There in the front of the cave, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking! His poker night! — you call it — this party of apes! Somebody growls--some creature snatches at something — the fight is on! God! Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella — my sister — there has been some progress since then! Such things as art — as poetry and music — such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make grow! And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching...Don't — don't hang back with the brutes!¹²² (Williams, 1947, p. 72).

¹²⁰ "O que um homem desses tem para oferecer é a força animal, e disso ele nos deu uma excelente exibição! Mas a única maneira de viver com um homem assim, é...ir para a cama, com ele! E isso é tarefa sua, não minha". Williams, 1976, p. 98, tradução de Brutus Pedreira.

¹²¹ “Existe alguma coisa francamente bestial nele?”. Williams, 1976, p. 101, tradução de Brutus Pedreira.

¹²² "Ele age como um animal. Tem hábitos de animal. Come, fala, anda como um animal. Há nele qualquer coisa de subumano, qualquer coisa de gorila como nesses quadros antropológicos que a gente vê por aí. Milhares e milhares de anos se passaram e aí está ele: Stanley Kowalski, o único sobrevivente da Idade da Pedra trazendo para casa a carne fresca da matança da floresta! E você...Você aqui... Esperando por ele? Talvez ele a ataque ou

Estes comentários sobre a natureza bruta de Stanley também revelam muito sobre a própria Blanche e sua feminilidade. Voltando ao texto “Camp Sodomasochism in Tennessee Williams’s Plays”, de Tison Pugh, o autor revela:

In recognizing Stanley's hypermasculinity while overlooking her hyperfemininity, Blanche foregrounds gender's power to define men, women, and their social roles, as it also elicits excessive performances that deviate from ostensible norms¹²³ (Pugh, 2016, p. 35).

Além de evidenciar a extrema feminilidade de Blanche, uma característica da performance de macho-alfa que Stanley também revela é sua homossexualidade latente, que iremos compreender como homoafetividade. Devido à heterossexualidade exacerbada da personagem, sua noção de liderança entre outros homens por vezes resulta na homoafetividade. A exemplo disso, logo na primeira cena, Stanley aparece liderando o caminho, com seus amigos a segui-lo: "Stanley enters, followed by Steve and Mitch. Stanley pauses near his door, Steve by the foot of the spiral stair, and Mitch is slightly above and to the right of them, about to go out"¹²⁴ (Williams, 1947, p. 27). Ademais, Stanley é descrito como alguém que possui entusiasmo em relação a outros homens: "Branching out from this complete and satisfying center are all the auxiliary channels of his life, such as his heartiness with men"¹²⁵ (p. 29).

Esta característica permite uma leitura homoafetiva principalmente quando pensada em comparação ao comportamento de Stanley com Stella ou Blanche. Na cena três, em que a personagem joga pôquer com seus amigos, basta a presença das mulheres na casa para lhe causar raiva; e o interesse de Mitch por Blanche, que revela um desinteresse pelo jogo — e, logo, por Stanley —, enfurece-lhe, que explode em violência indiretamente com Blanche e

talvez grunha e beije você! Isto é, se já tiver descoberto o beijo. A noite cai e os outros gorilas se reúnem lá na cova da frente, todos grunhindo, bebendo; estraçalhando-se com ele. A sua 'noite de prazer' como você chama a sua reunião de gorilas! Alguém rosna...Alguma criatura bota a mão em alguma coisa...E lá vem a briga! Meu Deus, Stella, talvez nós estejamos muito longe de sermos feitos à imagem de Deus. Mas, Stella, minha irmã, houve algum progresso no mundo desde então. Coisas como a arte, a poesia, a música, uma espécie de nova luz apareceu... Em algumas pessoas sentimentos mais nobres começaram a surgir...E são esses sentimentos que devemos cultivar. E fazer com que eles cresçam em nós, e agarrarmo-nos a eles, e fazer deles a nossa bandeira, nossa marcha escura, para onde quer que estejamos indo...Não, Stella. Não fique para trás com os brutos". Williams, 1976, p. 101, 102, tradução de Brutus Pedreira.

¹²³ Ao reconhecer a hipermasculinidade de Stanley enquanto passa por cima de sua hiperfeminilidade, Blanche evidencia o poder do gênero de definir homens, mulheres, e seus papéis sociais, além de deduzir performances excessivas que desviam de normas aparentes. Tradução nossa.

¹²⁴ "Stanley entra, seguido por Steve e Mitch. Stanley faz uma pausa perto da porta de sua casa, Steve fica ao pé da escada espiral, e Mitch fica ligeiramente acima e à direita deles, querendo ir embora". Williams, 1976, p. 31, tradução de Brutus Pedreira.

¹²⁵ "Espalhando-se a partir desse centro absoluto e capaz de satisfazê-lo estão todos os canais auxiliares de sua vida, tais como sua amabilidade para com outros homens". Williams, 1976, p. 33, tradução de Brutus Pedreira.

fisicamente com Stella, sua esposa. Além disso, por todo o desenvolver da peça, Stanley prioriza os momentos com seus amigos; e também os protege, haja vista o término de Mitch e Blanche, em que justifica: "You're goddam right I told him! I'd have that on my conscience the rest of my life if I knew all that stuff and let my best friend get caught!"¹²⁶ (Williams, 1947, p. 103).

Nesse mesmo tópico, a referência que a série *Modern Family* faz a *Streetcar* (vide **1. INTRODUÇÃO**) deixa explícita a homoafetividade Stanley, além de dar abertura a interpretação de homossexualidade latente em relação à personagem. Nela, Cam, um homem gay afeminado, refere-se a Stanley como "o papel que nasceu para interpretar", e segue a gritar exageradamente como a personagem na cena três, fazendo alusão à performance de Marlon Brando na adaptação fílmica de *Streetcar*. Ademais, quando em seguida Cam repete a fala icônica de Blanche a uma garota de mesmo nome, a versatilidade de Blanche e Stanley vem à tona: ambas personagens são referenciadas e parodiadas por um homem gay, consentindo tanto a visão de Blanche como *drag*, quanto a homoafetividade — e possível homossexualidade latente — de Stanley.

4.2. "I don't want realism. I want magic!"¹²⁷ (Williams, 1974, p. 117): Blanche e a performance *drag*

Tendo em vista o que foi discutido no subcapítulo **2.3. Teoria *Queer* e performance** desta dissertação, compreende-se que o ato performático *drag* possui referencial nulo, no âmbito do simulacro e do artificial. Ao propor comparação entre a personagem Blanche e a arte *drag*, é necessário considerar que ambas performances extrapolam a realidade, e têm tamanho exagero que torna nula qualquer chance de identificação por parte da audiência.

Em "Camp Sodomasochism in Tennessee Williams's Plays", Tison Pugh atesta esta leitura de Blanche ao dizer que: "Blanche Dubois, clinging to her exaggerated world of Southern pretense in *A Streetcar Named Desire*; [...] can move from high drama to camp hilarity in the blink of a drag queen's eye"¹²⁸ (Pugh, 2016, p. 20). Além disso, outro texto que corrobora a ideia de Blanche como uma mistura de performances sem um ponto original — uma *drag queen* — é o de John Bak, já mencionado. Nele, o autor traz a visão de Blanche como uma atriz,

¹²⁶ "Ora, claro que contei para ele. Eu ficava com isso na consciência para o resto da minha vida se soubesse e deixasse meu melhor amigo cair na esparrela!". Williams, 1976, p. 149, tradução de Brutus Pedreira.

¹²⁷ Eu não quero realismo. Eu quero mágica! Tradução nossa.

¹²⁸ Blanche Dubois, se atendo a seu mundo exagerado de fingimento sulista em *A Streetcar Named Desire*; [...] pode ir do mais alto nível do drama para o riso *Camp* no piscar de olhos de uma drag queen. Tradução nossa.

performando tantos papéis dentro da peça que chega a ser difícil determinar quem ela realmente é (Bak, 2005). Bak também reconta tais representações performadas pela personagem, o que a eleva uma categoria superior à própria ideia de gênero:

As she passes from the moth in scene one, to the dominatrix at the end of scene five, to the Madonna in scene eleven, she is beyond sex and gender, and in no way do her clothes or her 'corporeal style[s]' or 'act[s]' serve to define her sexual identity¹²⁹ (Bak, 2005, p. 112).

Refletindo sobre as ações e descrições de Blanche, é possível reconhecer algumas representações, como a *femme-fatale* e a *Southern belle*, mas elas são tão misturadas e levadas a tamanho extremo que seus elementos perdem sua identificação original. Por exemplo, a dama-mariposa que Blanche performa no início, delicada e indefesa, é contraditada por suas ações na cena dois; quando flerta com Stanley, e é confrontada por ele, demonstrando estar ciente da situação em que se encontra, defendendo-se:

The poor little thing was out there listening to us, and I have an idea she doesn't understand you as well as I do...All right; now, Mr. Kowalski, let us proceed without any more double-talk. I'm ready to answer all questions. I've nothing to hide. What is it? ¹³⁰; (Williams, 1947, p. 41);

All right. Cards on the table. That suits me. [She turns to Stanley.] I know I fib a good deal. After all, a woman's charm is fifty percent illusion, but when a thing is important I tell the truth, and this is the truth: I haven't cheated my sister or you or anyone else as long as I have lived¹³¹ (Williams, 1947, p. 41);

e "I hurt him the way that you would like to hurt me, but you can't! I'm not young and vulnerable any more"¹³² (Williams, 1947, p. 42).

Essas trocas no discurso de Blanche são essenciais para desvendar o caráter performático da personagem. Em "Camp Elements in the Plays of Tennessee Williams", William Free cita os diálogos vistos acima ao destacar a teatralidade de Blanche:

¹²⁹ Conforme ela se transforma da mariposa na cena um, para a dominatrix ao final da cena cinco, para a Madonna na cena onze, Blanche está além do sexo e do gênero, e de maneira alguma suas roupas ou seus 'estilos corporais' ou 'cenas' servem para definir sua identidade sexual. Tradução nossa.

¹³⁰ "A pobrezinha estava lá fora ouvindo toda a nossa conversa, e eu estou certa, senhor Kowalski, que ela não o compreende tão bem quanto eu. Muito bem! Vamos falar sem rodeios. Estou pronta para responder a todas as perguntas. Não tenho nada que esconder. Que é que há?". Williams, 1976, p. 52, tradução de Brutus Pedreira.

¹³¹ "Pois bem. Cartas na mesa. Isso me convém. (Volta-se para Stanley) Eu sei que minto muito. Afinal, o encanto de uma mulher é cinquenta por cento ilusão, mas quando se trata de coisa importante, digo sempre a verdade, e a verdade é a seguinte: eu nunca enganei ninguém. Nem o senhor nem minha irmã; nem a quem quer que seja, em toda a minha vida". Williams, 1976, p. 53, tradução de Brutus Pedreira.

¹³² "Eu o magoei como você gostaria de me magoar agora, mas não pode. Já não sou mais jovem nem vulnerável". Williams, 1976, p. 54, 55, tradução de Brutus Pedreira.

When a thing is important, Blanche's sentences become short and direct rather than long and rhetorical. [...] Throughout the play Williams uses Blanche's speech rhythms in this way to reveal the theatricality of her helpless pose¹³³ (Free, 1983, p. 20).

Além disso, Free (1983) entende essas rápidas transformações nas performances de Blanche como forma de mostrar as tentativas falhas da personagem de sobreviver em um mundo brutal a partir de seus truques carregados de feminilidade.

Outro exemplo desse comportamento paradoxal é a atitude de Blanche com Mitch, performando a *Southern belle* comportada e recatada, e sua conduta de *femme-fatale* na cena cinco com o jovem vendendo jornal, respectivamente:

He hasn't gotten a thing but a goodnight kiss, that's all I have given him, Stella. I want his respect. And men don't want anything they get too easy. But on the other hand men lose interest quickly. Especially when the girl is over — thirty. They think a girl over thirty ought to — the vulgar term is — "put out."...And I — I'm not "putting out." Of course he — he doesn't know — I mean I haven't informed him — of my real age!¹³⁴ (Williams, 1947, p. 81);

Young man! Young, young, young man! Has anyone ever told you that you look like a young Prince out of the Arabian Nights? [The Young Man laughs uncomfortably and stands like a bashful kid. Blanche speaks softly to him.] Well, you do, honey lamb! Come here. I want to kiss you, just once, softly and sweetly on your mouth! [Without waiting for him to accept, she crosses quickly to him and presses her lips to his.] Now run along, now, quickly! It would be nice to keep you, but I've got to be good — and keep my hands off children. [He stares at her a moment. She opens the door for him and blows a kiss at him as he goes down the steps with a dazed look. She stands there a little dreamily after he has disappeared]¹³⁵ (Williams, 1947, p. 84).

A diferença entre a postura de Blanche com Mitch e com o jovem jornalista dá-se nas intenções da personagem, uma vez que tenta conquistar o primeiro de maneira recatada e controlada, como um futuro namorado; e com o segundo, livra-se das amarras morais da sociedade, entregando-se aos seus desejos momentâneos. Ainda no texto de Maria Rita Kehl, a

¹³³ Quando algo é importante, as frases de Blanche ficam pequenas e diretas ao invés de longas e retóricas [...] Por toda a peça, Williams usa os ritmos do discurso de Blanche desse jeito para revelar a teatralidade de sua pose como indefesa. Tradução nossa.

¹³⁴ "Eu ainda não lhe dei nada a não ser um beijo de despedida, foi tudo o que lhe dei, Stella. Quero que ele me respeite. E os homens não querem o que podem conseguir com facilidade. Mas, por outro lado, perdem o interesse muito depressa. Especialmente, quando a moça já passou dos... Trinta. Eles acham que uma mulher de mais de trinta anos... Deve ceder... Não estou "cedendo". É claro que ele não sabe... Quero dizer que eu não lhe disse qual era a minha verdadeira idade!". Williams, 1976, p. 115, tradução de Brutus Pedreira.

¹³⁵ "Jovem! Jovem! Jovem! Ninguém nunca lhe disse que você parece um príncipe saído das Mil Uma Noites? (O jovem ri desajeitadamente e fica em pé como um garotinho tímido. Blanche fala suavemente com ele) Pois é o que você parece, meu bem! Venha cá. Eu quero dar um beijo leve e suave na sua boca. (Sem esperar que ele aceite, ela vai até ele rapidamente e aperta seus lábios contra os dele) Agora vá, vá. Eu gostaria de retê-lo, mas tenho de ser boa e não tocar em meninos. Vá, vá, vá... (Ele olha fixamente para ela por um momento. Ela abre a porta para ele e envia-lhe um beijo com a mão enquanto ele desce os degraus com um olhar perplexo. Ela continua lá, como que sonhando, depois de ele ter desaparecido". Williams, 1976, p. 120, tradução de Brutus Pedreira.

autora disserta sobre a diferença entre o jogo de sedução do homem e da mulher, podendo aqui servir como exemplo das atitudes de Blanche e Stanley:

[...] a mulher tem que usar outro truque para mentir: os fetiches da feminilidade. O homem sedutor pode usar outros fetiches — dinheiro, poder, força física, etc. —, mas não tem que esconder nada sexualmente [...] A mulher sedutora tem que aliar seus truques fetichistas à recusa sexual (no mínimo, a recusa de seu desejo) [...] Ao recusar, se torna duas vezes poderosa: uma pelo ‘mistério’ que não deixa desvendar; outra pela auto-suficiência que aparenta, questionando diretamente a auto-estima que o homem centraliza em sua potência sexual (Kehl, 1988, p. 421).

Blanche parece compreender muito bem seu papel nesse contexto, uma vez que explica para Mitch o porquê de não ceder aos seus desejos, o que contribui para a compreensão dessa performance de Blanche como pura teatralidade:

Honey, it wasn't the kiss I objected to. I liked the kiss very much. It was the other little — familiarity — that I — felt obliged to — discourage...I didn't resent it! Not a bit in the world! In fact, I was somewhat flattered that you — desired me! But, honey, you know as well as I do that a single girl, a girl alone in the world, has got to keep a firm hold on her emotions or she'll be lost!¹³⁶ (Williams, 1947, p. 87).

Em sua performance de *Southern belle*, de acordo com Nancy Schoenberger em *Blanche: The Life and Times of Tennessee Williams's Greatest Creation* (2023), a personagem mostra uma

[...] vanity of the Southern belle just past her sell-by date, unmarried, perhaps unmarriageable, painfully aware that her beauty and her charm were what defined her. In her thirties, she still dresses like a debutante or a girl at a birthday party in order to appear younger¹³⁷ (Schoenberger, 2023, p. 62).

Dessa maneira, mesmo com a alternância de Blanche entre *Southern belle* e *femme-fatale*, a personagem também tem seus momentos sinceros, em que parece entender sua realidade. A autora também menciona esta consciência de Blanche — separada de sua fantasia — nos momentos em que a personagem flerta com os homens ao seu redor, manipulando-os a fim de reafirmarem sua ilusão de juventude e beleza (Schoenberger, 2023).

¹³⁶ "Benzinho, não foi o beijo que eu recusei. Eu gostei muito do seu beijo. Foi a outra pequena familiaridade...que eu...me senti obrigada a...desencorajar...Eu não me ofendi! Nem um pouquinho! Prá falar a verdade, eu até fiquei lisonjeada por você...ter me desejado! Mas, benzinho, você sabe tão bem quanto eu que uma garota solteira, uma garota sozinha no mundo precisa saber controlar suas emoções, ou então ela está perdida!" Williams, 1976, p. 124, tradução de Brutus Pedreira.

¹³⁷ A vaidade da *Southern belle* que acabou de passar de seu prazo de validade, talvez incasável, dolorosamente consciente que sua beleza e seu charme eram o que a definia. Já na casa dos trinta anos de idade, ela ainda se veste como uma debutante, ou uma menina numa festa de aniversário a fim de parecer mais jovem. Tradução nossa.

Ao pensar em sua performance como *femme-fatale*, pode-se questionar até que ponto seu desejo por meninos mais novos é problemático, ou apenas triste. A perspectiva que tomaremos nesta dissertação é de que ambas descrições estão corretas, uma vez que característica de ser *femme-fatale* em Blanche é uma consequência de sua história trágica, mas não significa que é algo digno ou correto de ser. Neste âmbito de certo ou errado, Tennessee Williams está jogando com a noção de moralidade e empatia do leitor. Somos empáticos o suficiente com Blanche para aceitar que ela se envolveu sexualmente com menores de idade? Não necessariamente isso precisa de uma única resposta, já que o comportamento da personagem pode ser simultaneamente trágico e passível de críticas. Além disso, seus momentos como *femme-fatale* não a tornam responsável ou merecedora de seu destino na cena dez — ser estuprada por Stanley.

No que tange à associação com a performance drag, além das performances que se chocam entre si até anularem qualquer referencial, Blanche também possui outro ponto de semelhança com as *drag queens*, o que aparece na peça como um *easter egg* deixado por Tennessee Williams: sua aproximação referencial e proposital à Mae West. Como já visto no capítulo teórico, West é considerada um símbolo *Camp*, sendo suas performances baseadas no exagero da arte drag, e é justamente a sua figura que é referenciada na cena seis de *Streetcar*:

It is about two A.M. on the same evening. The outer wall of the building is visible. Blanche and Mitch come in. The utter exhaustion which only a neurasthenic personality can know is evident in Blanche's voice and manner. Mitch is stolid but depressed. They have probably been out to the amusement park on Lake Pontchartrain, for Mitch is bearing, upside down, a plaster statuette of Mae West, the sort of prize won at shooting-galleries and carnival games of chance¹³⁸ (Williams, 1947, p. 85).

Esta cena é destacada por Agnès Roche-Lajtha em “Dionysus, Orpheus and the androgyn: Myth in A Streetcar Named Desire” (2011), citando o próprio autor de *Streetcar*:

One is all the more tempted to call it ‘camp’ as her date is holding a statue of Mae West — upside down at that. [...] Mae West was a sex symbol and a gay icon. She loved the exaggerated femininity of female impersonators; she copied from them and they from her¹³⁹ (Williams I, 1971, p. 340 apud Roche-Lajtha, 2011, p. 69).

¹³⁸ "São cerca de duas horas da madrugada, da mesma noite. A parede externa do prédio está visível. Blanche e Mitch entram. A completa exaustão que somente uma personalidade neurastênica pode conhecer é evidente na voz e nas maneiras de Blanche. Mitch está impassível, mas deprimido. Provavelmente eles estiveram no parque de diversões do lago Pontchartrain, pois Mitch está carregando, de cabeça para baixo, uma estatueta de gesso de Mae West, tipo de prêmio que se ganha em galerias de tiro ao alvo e em jogos de sorteio". Williams, 1976, p. 121, tradução de Brutus Pedreira

¹³⁹ É mais do que tentador chamar a peça de ‘Camp’ uma vez que seu pretendente está segurando uma estátua de Mae West — de ponta cabeça. [...] Mae West foi um sex symbol e um ícone gay. Ela amava a feminilidade exagerada das drag queens; ela os copiava e eles a copiavam". Tradução nossa.

Se analisarmos o contexto em que a figura de Mae West aparece na peça, é possível reconhecer que a estátua segurada por Mitch representa a própria Blanche, mais precisamente o que acontecerá com ela no final da peça. A personagem de Blanche é virada de ponta cabeça assim como a estátua de West, não importando o quanto ela se desdobre em performances, porque sua história e identidade são controladas pelos homens da peça, seja por Stanley, seu ex-marido Allan e seu amante, ou por Mitch. Ademais, a estátua na peça é feita de gesso, um material tão frágil quanto as performances de Blanche e seu discurso; além de ser uma substância branca, remetendo ao significado de Blanche em Francês. Dessa forma, a personagem é como uma marionete nas mãos de Stanley, que a tem de ponta cabeça, pronta para a queda; e consegue quebrar a identidade que Blanche tenta construir para si tão facilmente quanto uma estátua de gesso.

Uma outra perspectiva de se entender Blanche como *drag queen* vem de John Clum, em *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama* (1992). Para o autor (1992), a personagem seria a representação de Tennessee Williams em *drag*, sendo categorizada em um subtexto gay; já que essa seria a única maneira em que homossexuais poderiam ser retratados no teatro. Michael Paller (2003) critica tal interpretação de Clum, pois essa necessariamente significaria que Blanche é puramente performance; logo, nunca sincera: "If she is never sincere, then she is simply a campy drag act. If she is a campy drag act, then the role is unactable"¹⁴⁰ (Paller, 2003, p. 10).

Entretanto, para a comparação entre a personagem e uma *drag queen* ser feita, não existe necessariamente a obrigação dela estar performando o tempo todo, já que Blanche tem passagens de extrema sinceridade, no sentido de serem vulneráveis. Ainda assim, esses momentos são tão relapsos e cercados de loucuras, traumas e desejo, que é difícil categorizá-los como não-performáticos, no sentido de retratarem a Blanche antes das tragédias com sua família e seu ex-marido acontecerem; ou a personagem consciente de tudo isso, sem mascarar seu passado com diferentes performances. Todavia, a Blanche que nos é apresentada — após a perda de Belle Reve e repleta de performances — é *Camp*, e essa é sua sinceridade também.

O fato de Blanche possuir tantos referenciais — como Southern belle, femme-fatale, e drag queen — não exclui a veracidade de seus comportamentos, e também não significa que ela é "apenas" *Camp*, em um sentido redutivo de sua personagem. O magnetismo de Blanche

¹⁴⁰ Se ela nunca é sincera, então ela é apenas um ato drag Camp. Se ela um ato drag Camp, então seu papel é impossível de ser representado no palco. Tradução nossa.

está justamente em seu exagero, em suas contradições e em sua tragédia; e a maneira em que ela apresenta isso ao leitor é quase cômica de tão intensa: a personagem descobre a homossexualidade de Allan e, de maneira cruel, mostra isso a ele, o que leva ao suicídio do ex-marido; e para lidar com sua culpa, Blanche praticamente se prostitui, sendo a prostituição um dos preconceitos comuns que a sociedade da época tinha com homens gays. A personagem em si é simultaneamente irônica, trágica e cômica, e sua complexidade consegue trazer seriedade a sua comicidade, sendo "[...] a woman coping with a desperate situation as best she can, surrounded by characters who just as deeply desire their own happiness"¹⁴¹ (Paller, 2003, p. 10).

A partir disso, as diversas interpretações de Blanche não são excludentes, mas são complementares: pensar a personagem como *drag queen* não tira a sinceridade e necessidade de sua performance, já que ela age como dama desamparada para sobreviver. Assim, a combinação de referenciais de Blanche — *femme-fatale*, *Southern belle*, mariposa, *drag queen* —, mesmo sendo contraditórios se pensados isoladamente, fazem parte de sua tentativa de criar um novo discurso para si, ou seja, de sobrevivência. A leitura *Camp* de Blanche também está em sua necessidade de vencer as tragédias de seu passado, e em como a personagem busca recursos tão diferentes entre si para isso.

Uma das justificativas usadas para corroborar a hipótese de Blanche como *drag queen* é a de que Tennessee Williams se identificava mais com suas personagens mulheres do que com os homens (Hirsch, 1979). Não obstante, isso não evidencia que, conseqüentemente, as mulheres criadas pelo autor seriam apenas "effeminate men in disguise"¹⁴² (Hirsch, 1979, p. 12). Em *Portrait of the Artist*, Foster Hirsch (1979) argumenta que Williams não estava escrevendo em códigos para apenas poucas pessoas entenderem; mas que uma personagem como Blanche, sendo criada por um homem gay, é uma mistura de diversas energias sexuais diferentes; pois "[...] there is much in Blanche's extravagantly stylized personality, in her flirtatiousness, her quivering sensitivity, her concern with surface, that is reflective of certain kinds of gay as well as 'straight' female sensitivities"¹⁴³ (Hirsch, 1979, p. 12).

Em contrapartida, mesmo abordando diferentes críticos que se utilizam da vida de Tennessee Williams a fim de justificarem um ponto de vista, não é necessário e nem interessante

¹⁴¹ Uma mulher lidando com uma situação desesperada da melhor forma que consegue, cercada de personagens que também desejam sua própria felicidade tanto quanto ela. Tradução nossa.

¹⁴² Homens afeminados disfarçados. Tradução nossa.

¹⁴³ Existe muito na personalidade extravagantemente estilizada de Blanche, em seus mecanismos flertivos, em sua sensibilidade estremeçada, sua preocupação com o artificial, que se reflete em alguns tipos de sensibilidade gay e heterossexuail feminina. Tradução nossa.

recorrer ao biografismo para comprovar a existência do *Camp* em *Streetcar*, uma vez que a obra em si basta. Dessa forma, as obras mobilizadas nesta pesquisa que possuem tal caráter têm como objetivo exemplificar as diferentes interpretações da peça e aprofundar a análise.

Ainda a respeito da interpretação *drag* de Blanche, Hirsch (1979) menciona outros motivos que possam guiar o leitor a isso; como a vida dupla levada pela personagem, escondida e constrangida sexualmente. Segundo Hirsch, esta é uma visão de

[...] pre-gay liberation homosexual nightmare with Blanche cast as an effeminate male attracted to and uncovered by Stanley, and with Stanley in the role of a threatened hard-hat bigot, a naive homosexual's fantasy of what a real man is really like, a young girl's vision of the male as muscular rapist, who must destroy the intruder in order to preserve his own masculine self-image¹⁴⁴ (Hirsch, 1979, p. 33).

Outra possível leitura para Hirsch (1979) é a de Blanche como um homem gay guiado pela culpa, e que sua exposição significaria a mais trágica humilhação; e a personagem seria um enigma criticando a homofobia da sociedade da época. Em relação a isso, Alcino Leite Neto, ao resenhar *Streetcar*, refere-se à frase final icônica de Blanche como "[...] uma espécie de síntese do anonimato do desejo gay: 'Sempre dependi da gentileza de estranhos'" (Neto, 2000, np). Hirsch faz críticas a essa perspectiva da peça, que compreende a homossexualidade com apenas dois possíveis finais: a insanidade ou o suicídio; e acrescenta que Blanche pode ser interpretada como uma paródia exagerada e singular de uma mulher (Hirsch, 1979). O autor conclui que "[...] to ignore the possibility that the play itself is as masked as its beleaguered heroine, is to miss reverberations that echo throughout the Williams canon"¹⁴⁵ (Hirsch, 1979, p. 34).

Como visto no subcapítulo **2.1. O que é o texto do teatro?**, um dos princípios da personagem do teatro é a sua verossimilhança. Ao conferir à Blanche o caráter de *drag queen*, pode-se pensar numa anulação deste princípio, uma vez que *drag queens* extrapolam qualquer tipo de referencial realístico, ao ponto de anulá-los. Entretanto, tomando como ponto de partida o fato de que o verossímil é aceito na condição de que contexto o permita ser, é possível pensar que Blanche se enquadra na verossimilhança; mas até um certo momento, e para certos leitores.

¹⁴⁴ Um pesadelo da época antes da liberação homossexual, com Blanche interpretando um homem afeminado atraído e descoberto por Stanley, e Stanley no papel de um preconceituoso à prova de choque ameaçado, a fantasia de como um homem de verdade realmente é, pensada por um homossexual ingênuo, a visão de um homem como um estuprador musculoso por uma jovem menina, um homem que precisa destruir o intruso a fim de reservar a sua auto-imagem masculina. Tradução nossa.

¹⁴⁵ Ignorar a possibilidade que a peça em si é tão mascarada quanto sua heroína-vítima, é igual a ignorar as reverberações que ecoam pelo cânone de Williams. Tradução nossa.

A personagem é crível porque tudo que nos é apresentado como receptores sobre Blanche é trágico, o que dá possibilidade a ela de ser uma *outcast*¹⁴⁶. Em contrapartida, o que a deixa fora da realidade — um simulacro, uma metarepresentação — é exatamente o absurdo em tudo que a permeia. Todas as ações, caracterizações, falas, o seu passado e até seu destino são carregados de drama, o que pode induzir o leitor ao riso, mais uma vez mostrando o caráter *Camp* da personagem.

Além disso, tendo em vista as diversas representações de *Streetcar* voltadas ao público gay (vide **4.4. Belle Reprieve e o subtexto gay em Streetcar**), com Blanche sendo de fato uma *drag queen*; pode-se dizer que a proximidade de Blanche com o *queer* se mostra nesse lugar de quase-verossimilhança: pessoas que se identificam e consomem cultura gay — que é intrinsecamente conectada ao fenômeno *Camp* —, geralmente possuem mais facilidade de identificação com a personagem, e enxergam seu caráter trágico sem entendê-lo como cômico; ou ao menos tragicômico, o que remete a uma seriedade, haja vista a redefinição de paródia no contexto do pós-moderno feita por Linda Hutcheon.

Em outras palavras, a quase-verossimilhança se dá na diferença subjetiva entre o leitor heterogendrado — não necessariamente heterossexual —, e o leitor que compreende a sensibilidade gay de Blanche. Um exemplo disso são as seguintes interpretações do destino de Blanche: uma mulher perversa e ninfomaníaca que foi desmentida pelo cunhado e teve o fim que merecia; e uma mulher com um passado trágico que tenta desesperadamente retomar sua identidade e seu discurso, mas que é desmentida pelo cunhado e sofre um destino tão trágico quanto o que lhe trouxe ali. Essas duas versões opostas são excepcionalmente subjetivas ao conhecimento de mundo do leitor; e por isso que muitos críticos interpretaram Blanche como descolada da realidade. Ademais, é interessante enxergar como o *Camp* é passível de desdobramento em ambas perspectivas: a do riso, não-séria e maliciosa; e a da melancolia trágica.

Por fim, antes de ser lida como *drag queen*, Blanche há de ser lida como *queer*. De acordo com o crítico Hilton Als (2009),

Part of Blanche's tragedy is that even though she tries on conventionality when she takes up with Mitch, it doesn't fit: her intelligence and status as a defiant outsider keep getting in the way [...] Williams lets us in on Blanche's difference by degrees, and by having her speak a recognizably gay language. Queer talk from a queer artist about a queer woman. Blanche to Stella: "I don't know how much longer I can turn the trick. It isn't enough to be soft"¹⁴⁷ (Als, 2009, apud Shoenberger, 2023, p. 107).

¹⁴⁶ Alguém que não pertence àquele lugar, um estrangeiro num determinado contexto. Tradução nossa.

¹⁴⁷ Parte da tragédia de Blanche é que, mesmo tentando seguir na convencionalidade quando se relaciona com Mitch, isso não dá certo: sua inteligência e status como uma *outsider* desafiadora continua a atrapalhar [...]

A partir da representação de Blanche por Cate Blanchett, Als descreve a personagem como uma artista *queer*, uma visão de uma eterna *outsider* que sabe de seus poderes e da fonte de sua resistência (Schoenberger, 2023). Sua equiparação com o *queer* está, para Als, nas suas incansáveis tentativas de sobreviver, utilizando-se de seus resquícios de juventude e de sua beleza: "Her longing for a respectable marriage — even to the unlikely Mitch — is a really longing for survival, a bid to finally stop struggling and find rest. Penury and loss have exhausted her"¹⁴⁸ (Schoenberger, 2023, p. 106).

4.3. “There was something different about the boy”¹⁴⁹ (Williams, 1947, p. 95)

A manifestação do *Camp* em *Streetcar* se faz de diferentes maneiras e em diferentes níveis, e é possível observar este fenômeno na relação entre Blanche e seu ex-marido Allan. Apesar de não estar em cena, Allan permeia os discursos e o destino de Blanche, como um fantasma que a culpa por seu passado mas a defende em seu presente. O *Camp* não aparece aqui em seu sentido óbvio, então não é apenas o fato de Allan ter tido um caso com um homem que por si só corrobora o *Camp*, mas a paixão cega de Blanche por ele.

No decorrer da peça, Blanche vai deixando pistas ao leitor sobre a identidade de Allan de maneira a proteger sua história e seus resquícios na vida da personagem. Na cena dois, Stanley confronta a cunhada sobre Belle Reve e revira seus pertences até achar as cartas de Allan, e a reação de Blanche é precisamente defensiva: "[He snatches them up. She speaks fiercely] Give those back to me!"¹⁵⁰ (Williams, 1947, p. 41); "The touch of your hands insults them!"¹⁵¹ (Williams, 1947, p. 42); "Now that you've touched them I'll burn them!"¹⁵² (Williams, 1947, p. 42).

O segredo sobre o ex-marido de Blanche é descoberto apenas por meio da interação da personagem com Mitch, na cena seis:

Williams nos apresenta a diferença de Blanche em níveis, e por fazê-la falar em uma linguagem gay reconhecível. A conversa *queer* por um artista *queer* sobre uma mulher *queer*. Blanche para Stella: "Eu não sei por quanto tempo mais eu consigo fazer o truque. Não é o suficiente ser gentil". Tradução nossa.

¹⁴⁸ A espera de Blanche por um casamento respeitável, mesmo com o inesperado Mitch, é uma tentativa de sobrevivência, uma proposta para finalmente parar de lutar e descansar. A miséria e a perda a deixaram exausta. Tradução nossa.

¹⁴⁹ “Havia nele qualquer coisa muito estranha”. Williams, 1976, p. 137, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁵⁰ “(Ele as apanha. Ela fala impetuosamente.) Dê-me essas cartas”. Williams, 1976, p. 54, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁵¹ “O toque de suas mãos é um insulto para elas”. Williams, 1976, p. 54, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁵² “Agora que o senhor as tocou, vou queimá-las”. Williams, 1976, p. 54, tradução de Brutus Pedreira.

He was a boy, just a boy, when I was a very young girl. When I was sixteen, I made the discovery — love. All at once and much, much too completely. It was like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow, that's how it struck the world for me. But I was unlucky. Deluded. There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit effeminate looking — still — that thing was there...He came to me for help. I didn't know that. I didn't find out anything till after our marriage when we'd run away and come back and all I knew was I'd failed him in some mysterious way and wasn't able to give the help he needed but couldn't speak of! He was in the quicksands and clutching at me — but I wasn't holding him out, I was slipping in with him! I didn't know that. I didn't know anything except I loved him unendurably but without being able to help him or help myself. Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty — which wasn't empty, but had two people in it... the boy I had married and an older man who had been his friend for years [...] Afterwards we pretended that nothing had been discovered. Yes, the three of us drove out to Moon Lake Casino, very drunk and laughing all the way. [...] We danced the Varsouviana! Suddenly in the middle of the dance the boy I had married broke away from me and ran out of the casino. A few moments later — a shot! [...] I ran out — all did! — all ran and gathered about the terrible thing at the edge of the lake! I couldn't get near for the crowding. Then somebody caught my arm. "Don't go any closer! Come back! You don't want to see!" See? See what! Then I heard voices say — Allan! Allan! The Grey boy! He'd stuck the revolver into his mouth, and fired — so that the back of his head had been — blown away! [She sways and covers her face.] It was because — on the dance-floor — unable to stop myself — I'd suddenly said — I saw! I know! You disgust me..." And then the searchlight which had been turned on the world was turned off again and never for one moment since has there been any light that's stronger than this — kitchen — candle...¹⁵³ (Williams, 1947, p. 95, 96).

Na tradução de Brutus Pedreira, usada nesta análise, o verbo usado no monólogo de Blanche é “enganar” em “Foi então, que eu percebi que o havia enganado de uma maneira misteriosa e que eu não lhe estava dando ajuda de que ele necessitava, mas da qual não podia falar!”

¹⁵³ "Era um menino. Apenas um menino, quando eu ainda era muito jovem. Aos dezesseis anos fiz uma grande descoberta — o amor! Foi tudo tão simples, tão completo. Foi assim como se acendesse uma luz intensa, num lugar que estivesse sempre no escuro. Foi assim que ele iluminou esse mundo para mim. Mas não tive sorte. Desiludi-me logo. Havia nele qualquer coisa muito estranha...Um nervosismo, uma doçura, uma delicadeza que não eram próprios de um homem — se bem que ele não tivesse nada de efeminado. Mas havia qualquer coisa...Ele me procurava em busca de ajuda. E eu não sabia disso. Não descobri nada, até depois do nosso casamento...Foi então, que eu percebi que o havia enganado de uma maneira misteriosa e que eu não lhe estava dando ajuda de que ele necessitava, mas da qual não podia falar! Ele estava num atoleiro e agarrava-se a mim. Mas eu não o estava puxando para fora. Eu estava afundando com ele. E eu não sabia de nada. Exceto que eu o amava acima de todas as coisas. Foi então que eu descobri. E da pior maneira possível. Entrando, de repente, num quarto que julgava estar vazio, mas que não estava. Havia nele duas pessoas. O jovem com quem eu me casara e um senhor de mais idade que tinha sido amigo dele durante anos e anos seguidos. [...] Mais tarde, fizemos de conta que nada disso tinha acontecido. Fomos os três juntos ao cassino Moon Lake, bebados, rindo e cantando o tempo todo [...] Dançamos a varsoviana...De repente, no meio da dança, o jovem com quem eu tinha me casado afastou-se de mim e saiu correndo pelo salão. Poucos momentos depois, ouviu-se um tiro. [...] Saí correndo. Todos saíram correndo e aglomeraram-se em torno daquela coisa horrível, à beira do lago. Eu não podia ver nada, pois havia tanta, tanta gente! Foi então que alguém me tomou pelo braço e disse: “Volte, volte. Não vai querer ver, vai?” Ver? Ver o quê?. Então ouvi vozes que diziam: Allan, Allan, Allan! Oh! Allan!!! Ele tinha metido o revólver na boca e atirado e a parte de trás de sua cabeça tinha voado pelos ares! (Ela balança a cabeça e cobre o rosto.) Tudo porque, meu Deus, durante a dança, incapaz de conter-me eu lhe havia dito: “Eu vi, Allan, eu sei de tudo. Você me repugna”. Desde então, a luz que vinha me iluminando apagou-se de repente. E nunca mais houve outra luz em minha vida que fosse mais forte que esta pobre luz de vela...”. Williams, 1976, p. 136-138, tradução de Brutus Pedreira.

(Williams, 1976, p. 137. Tradução de Brutus Pedreira). Entretanto, no texto original da peça, Williams usa o verbo “to fail”, “falhar”, “fracassar”: “[...] all I knew was I’d failed him in some mysterious way and wasn’t able to give the help he needed but couldn’t speak of!” (Williams, 1974, p. 95), o que gera um sentido diferente — o de que Blanche *falhou* com Allan.

Em seu texto “Queering and dequeering the text: Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire*” (2004), Georges-Claude Guilbert atenta-se justamente ao verbo “falhar” usado na cena:

What is that mysterious way in which Blanche failed Allan? Does it simply mean that she failed to arouse desire in him? What is that mysterious way in which Blanche failed Allan? Does it simply mean that she failed to arouse desire in him? [...] it is possible, though not absolutely certain, that he never managed to make love to her, that he was heterosexually impotent (which might partly explain why she refers to herself as a maid(en) rather than a widow, the marriage having never been consummated). Rather, does it mean that she failed to erase his desire for men? What Blanche does not seem to realize is that in all probability she could not have helped him¹⁵⁴ (Guilbert, 2004, p. 94).

O *Camp* se desdobra tanto nas descrições de Allan feitas por Blanche, quanto em seu amor incondicional — quase platônico — por ele. Ao referir-se ao ex-marido com aspectos “which wasn't like a man's”¹⁵⁵ (Williams, 1947, p. 95) — Blanche exhibe a ilusão que tinha sobre Allan, sendo incapaz de perceber as motivações por trás disso. Ademais, pode-se dizer que Blanche tinha uma identificação com a femilidade do ex-marido, ou talvez falta de masculinidade dele, já que a personagem o chama de “menino”. Nesse sentido, ao referir-se a ele com certa femilidade, é possível que Blanche já sabia, mesmo que semiconscientemente, que Allan era *queer*, haja vista: “He came to me for help. [...] He was in the quicksands and clutching at me”¹⁵⁶ (Williams, 1947, p. 95). Além disso, no começo da peça, Blanche menciona as cartas e poemas que Allan havia escrito a ela, o que também pode ser um ponto de identificação entre os dois, uma vez que Blanche era professora de Literatura Inglesa, demonstrando afeição pelo tópico: “Why, that's from my favorite sonnet by Mrs. Browning!”¹⁵⁷ (Williams, 1947, p. 53); e “I attempt to instill a bunch of bobby-soxers and drug-store Romeos

¹⁵⁴ Qual é a maneira misteriosa que Blanche falhou com Allan? Será que isso apenas significa que ela falhou em despertar desejo nele? [...] é possível que, apesar de não ser possível afirmar, Allan nunca tenha feito amor com ela, que ele era heterossexualmente impotente (o que pode explicar parcialmente o porquê dela se referir a si mesma como solteira, ao invés de viúva, como se o casamento nunca tivesse sido consumado). Ou melhor, será que isso significa que ela falhou em apagar o desejo dele por homens?. Tradução nossa.

¹⁵⁵ “[...] não eram próprios de um homem”. Williams, 1976, p. 137, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁵⁶ “Ele me procurava em busca de ajuda. [...] Ele estava num atoleiro e agarrava-se a mim”. Williams, 1976, p. 137, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁵⁷ “É meu soneto favorito de Elizabeth Barret Browning”. Williams, 1976, p. 72, tradução de Brutus Pedreira.

with reverence for Hawthorne and Whitman and Poe!"¹⁵⁸ (Williams, 1947, p. 56).

Outro fator que pode ser analisado como seu amor cego por Allan é a frase: “Foi assim como se acendesse uma luz intensa, num lugar que estivesse sempre no escuro” (Williams, 1976, p. 136, tradução de Brutus Pedreira). Novamente, a versão em inglês traz outro sentido à fala de Blanche: “It was like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in the shadow” (Williams, 1974, p. 95); ou seja, ao invés de “luz intensa”, Williams escreve sobre uma luz que cega; e no lugar de “sempre no escuro” nos é dado “sempre esteve metade nas sombras”, numa tradução literal. Além dessa frase significar o instante em que Blanche se apaixona por Allan, fazendo com que seu mundo se iluminasse, também pode ser entendido como o momento em que Blanche se tornou incapaz de enxergar as entrelinhas de Allan e seus comportamentos sombreado, fundindo-se a ele devido a sua paixão intensa, ou “Deluded”¹⁵⁹ (Williams, 1947, p. 95), como dito em seu monólogo.

De acordo com Lajosy Silva em *A construção das personagens em Um Bonde Chamado Desejo de Tennessee Williams* (2001), a culpa de Blanche pela morte de Allan resulta em sua promiscuidade, como Stanley descobre mais ao fim da peça: "She is as famous in Laurel as if she was the President of the United States, only she is not respected by any party!"¹⁶⁰ (Williams, 1947, p. 99);

She moved to the Flamingo! A second class hotel which has the advantage of not interfering in the private social life of the personalities there! The Flamingo is used to all kinds of goings-on. But even the management of the Flamingo was impressed by Dame Blanche! In fact they were so impressed by Dame Blanche that they requested her to turn in her room-key — for permanently!¹⁶¹ (Williams, 1947, p. 99);

The trouble with Dame Blanche was that she couldn't put on her act any more in Laurel! They got wised up after two or three dates with her and then they quit, and she goes on to another, the same old line, same old act, same old hooey! But the town was too small for this to go on forever! And as time went by she became a town character. Regarded as not just different but downright loco — nuts. [...] And for the last year or two she has been washed up like poison¹⁶² (Williams, 1947, p. 100);

¹⁵⁸ "Procuro instilar, num grupo de brotinhos e de Romeus de confeitaria, o respeito pelos nossos grandes escritores e poetas Hawthorne e Whitman e Poe". Williams, 1976, p. 77, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁵⁹ Iludida. Tradução nossa.

¹⁶⁰ “Ela é tão famosa em Laurel, como se fosse o presidente dos Estados Unidos, só que não é respeitada por nenhum partido!”. Williams, 1976, p. 142, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁶¹ "Mudou-se para o Flamingo! Um hotel de segunda classe que tem a vantagem de não interferir na vida social privada das personalidades que vão lá. O Flamingo é usado para toda espécie de coisa, mas mesmo a gerência do Flamingo ficou tão impressionada com Lady Blanche, que pediram que ela entregasse a chave do quarto, definitivamente!". Williams, 1976, p. 143, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁶² "A complicação com Lady Blanche foi que não podia mais agir em Laurel! Eles manjam tudo, depois de dois ou três encontros com ela e, então, davam o fora, e ela ia para outro com a mesma técnica, o mesmo jogo, a mesma besteira! Mas a cidade era pequena demais, para que isso continuasse toda a vida! E, passando o tempo, ela virou ‘figurinha’ da cidade. Olhada não comp diferente, mas como completamente maluca, doída. [...] E, nos últimos anos, tem sido evitada como veneno". Williams, 1976, p. 144, tradução de Brutus Pedreira.

She's not going back to teach school! In fact I am willing to bet you that she never had no idea of returning to Laurel! She didn't resign temporarily from the high school because of her nerves! No, siree, Bob! She didn't. They locked her out of that high school before the spring term ended — and I hate to tell you the reason that step was taken! A seventeen-year-old boy — she'd gotten mixed up with!¹⁶³ (Williams, 1947, p. 100, 101).

Assim, para Lajosy, Blanche pratica sua própria punição — e válvula de escape — por meio de sua sexualidade, de maneira a “[...] se igualar a Allan e alcançar sua marginalidade” (Silva, 2001, p.30).

Em referência à culpa de Blanche, o próprio Tennessee Williams já afirmou que esta é a força motriz da personagem em *Streetcar*:

Blanche in *Streetcar* was at it like knives from the time of the death of her husband, fucking those soldiers at camp. She had to expiate her feeling responsible for killing him. When he told her about his relations with an older man [sic] she called him disgusting; then she just went out and solved her problems with a continuous orgy¹⁶⁴ (Williams, 1986, apud Paller, 2003, p. 9).

A maneira com que o autor menciona as atitudes de Blanche exhibe precisamente o funcionamento do *Camp* na personagem: a ironia de ignorar sua culpa relacionando-se sexualmente com diversos homens; que é justamente o que a fez chamar Allan de repugnante.

4.4. *Belle Reprise* e o subtexto gay em *Streetcar*

Em *A construção das personagens em Um bonde chamado Desejo de Tennessee Williams*, Lajosy Silva menciona uma releitura de *Streetcar* chamada *Belle Reprise*, em que as questões de gênero da peça são evidenciadas. Para Silva,

A montagem de *Belle Reprise* tenta questionar o que é masculino e feminino na sobreposição de imagens, quando os atores trocam os papéis: as personagens masculinas foram representadas por mulheres, enquanto Blanche foi interpretada por um homem. O tom satírico da peça expõe o caráter primário de Stanley e a sensibilidade de Blanche sob uma perspectiva da política sexual do masculino e do feminino na sociedade contemporânea (Silva, 2001, p. 130).

¹⁶³ “Ela não se demitiu temporariamente do ginásio por causa dos nervos. Chutaram ela de lá...e detesto ter que lhe dizer a razão por que tomaram essa medida! Um rapaizinho de dezoito anos...ela se meteu com ele!”. Williams, 1976, p. 145, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁶⁴ Blanche estava extremamente nervosa quando seu marido morreu, transando com aqueles soldados no exército. Ela tinha que acabar com este sentimento de responsabilidade pela morte dele. Quando ele a contou sobre suas relações com homens mais velhos, ela o chamou de repugnante; então ela apenas saiu e resolveu seus problemas com uma orgia sem fim. Tradução nossa.

Ao escolher um homem para fazer o papel de Blanche, o fenômeno *Camp* da personagem é destacado; e o que antes era subtexto, torna-se óbvio.

Belle Reprise é indiretamente uma adaptação de *A Streetcar Named Desire*, uma vez que suas cenas nunca parodiam literalmente a peça e nem criam uma narrativa própria que seja coesa (Leondar, 1991). Na mesma perspectiva, segundo Kolin em *Williams: A streetcar named desire* (2000), "Reprise was not just a gay performance of Williams's play; it was a distinct script under and through which lie many of Streetcar's symbols, sets, and characters, transgressively rendered, of course"¹⁶⁵ (Kolin, 2000, p. 145). Assim, é possível dizer que *Reprise* tem inspiração em *Streetcar* e procura ir além das propostas de gênero e sexualidade já transgressivas de Williams.

De acordo com Kolin (2000), *Belle Reprise* é a representação radicalizante mais historicamente significativa de *Streetcar*. A peça foi escrita e performada por artistas gays e lésbicas em 1991, realinhando papéis de gênero tradicionais de homem e mulher como são representados em *Streetcar*, e especialmente na adaptação fílmica de Elia Kazan de 1951. Gail Leondar (1991) adiciona em sua análise de *Belle Reprise* que a peça se utiliza da iconicidade de *Streetcar* como ponto de partida para explorar a ilusão do gênero e das identidades sexuais; empregando vários dispositivos teatrais como *drag*, musicais e sapateado.

No que concerne ao *Camp* em *Reprise*, sua manifestação transcende o implícito e promove diretamente o questionamento dos papéis de gênero em *Streetcar* por uma perspectiva gay. Segundo Kolin, a montagem da peça se utiliza das técnicas do *Camp* a fim de desestabilizar e desconstruir as noções de gênero e sexualidade vistas em *Streetcar*; de maneira a radicalizar as rupturas já propostas por Williams em 1947. Um exemplo disso é a explicitação da relação homoerótica entre Stanley e Mitch: "As the two men compete in a physical arm-wrestling and verbal woman-slandering match, Mitch blurts out his desire for Stanley: 'Suck on me!' he screams"¹⁶⁶ (Leondar, 1991, p. 387). Outra cena marcante é a paródia do monólogo de Blanche a respeito da brutalidade de Stanley, sobre a qual Kolin comenta:

In an outrageous parody of Blanche's impassioned attack on Stanley's brutality, Bourne [Blanche] tells Stella: The noises he makes, the way he walks like Mae West, the sensual way he wears his clothes, this is no garage mechanic...perhaps he was a

¹⁶⁵ *Reprise* não foi somente uma performance gay da peça de Williams; foi um roteiro distinto e que por qual vários símbolos, lugares e personagens de *Streetcar* perpassam, transgressivamente repaginados, claro. Tradução nossa.

¹⁶⁶ Enquanto os dois homens competem em uma luta física de guerra de braço, e uma luta verbal de quem difama mais as mulheres, Mitch deixa escapar sem querer seu desejo por Stanley: 'Me chupe!' ele grita. Tradução nossa

man in some former life...I think he is a fag". There is no hiding behind stereotype here — a drag queen calls a butch lesbian dressed as the macho Kowalski a fag. Gender identity becomes a joke, as do hallowed theatrical conventions which Belle Reprieve deconstructs. Intentionally undermining the illusions of her own performative manhood¹⁶⁷ (Kolin, 2000, p. 145)

Belle Reprieve foi aprovada pela imprensa gay, sendo considerada "one of the best essays in sexual politics to come along in a decade"¹⁶⁸ (Hammond, apud Kolin, 2000, p. 144). Ultrapassando a paródia e fixando-se como declaração política, a peça não adentra na tragédia de *Streetcar*; ela resiste, parodia e desconstrói estereótipos de gênero e sexualidade, mas não avança (Kolin, 2000). Segundo Leondar, a razão disso é que

Belle Reprieve powerfully suggests that realism, which depends upon and perpetuates the myths of normative heterosexuality and stable sexual identities, does indeed work against women and gays. The heightened theatricality of Belle Reprieve liberates the characters from their roles and fates. It is also tremendous fun¹⁶⁹ (Leondar, 1991, p. 388).

Dessa forma, a paródia produzida na releitura de determinados elementos de *Streetcar* em *Belle Reprieve* autoriza a criação de um novo discurso para Blanche, salvando-a de seu destino trágico a partir do dispositivo teatral do *grand finale*:

Weaver [Stella] and Pearl [Mitch] enter singing, and without explanation or resistance, Shaw [Stanley] and Bourne [Blanche] join them in a tap-dancing chorus line, which is rapidly followed by a curtain call and encore¹⁷⁰ (Leondar, 1991, p. 388).

4.5. A tomada do discurso de Blanche e o âmbito político do *Camp*

Como já mencionado em 2.4. “to talk about Camp is to therefore betray it”; o

¹⁶⁷ Em uma chocante paródia do ataque exaltado de Blanche a respeito da brutalidade de Stanley, Borne [Blanche] diz à Stella: "Os barulhos que ele faz, o jeito que ele anda como Mae West, o jeito sensual que ele usa suas roupas, não tem nenhum mecânico de garagem...talvez ele era um homem em alguma vida passada...Acho que ele é viado". Não existe maneira de se esconder em estereótipos aqui — uma *drag queen* chama uma lésbica que não performa feminilidade, vestida como o macho Stanley, de viado. A identidade de gênero torna-se piada, assim como as convenções teatrais santificadas que Belle Reprieve desconstrói. Intencionalmente minando as ilusões de sua própria masculinidade performativa. Tradução nossa.

¹⁶⁸ Um dos melhores discursos sobre política sexual a se desenvolver em uma década. Tradução nossa.

¹⁶⁹ *Belle Reprieve* sugere poderosamente que o realismo, que depende de e perpetua os mitos da heterossexualidade normativa e de identidades sexuais estáveis, realmente trabalha contra mulheres e gays. A teatralidade aumentada de *Belle Reprieve* liberta as personagens de seus papéis e destinos. E também é muito divertida. Tradução nossa.

¹⁷⁰ Weaver [Stella] e Pearl [Mitch] entram cantando, e sem qualquer explicação ou resistência, Shaw [Stanley] e Bourne [Blanche] juntam-se a eles em uma linha de coro, que rapidamente é seguida do agradecimento final e sua repetição. Tradução nossa.

fenômeno *Camp* é uma manifestação política, gay e irônica que subverte normas heterogêndradas de gênero e sexualidade. Em *Streetcar*, tendo em vista que Blanche e Stanley performam uma problemática neste recorte; o *Camp* emerge na peça não somente por meio dos exageros e estereótipos que podem ser risíveis ou trágicos, mas também de maneira política.

Ao pensar em Blanche, a personagem possui tantos referenciais sociais incongruentes entre si, que suas performances acabam por suspendê-los, tornando-a além de qualquer referencial. Entretanto, a partir do momento que Stanley desmascara as mentiras de Blanche, ela passa a reiterar os mesmos traços que anulava. A ferramenta do *Camp* responsável por esse movimento de contradições é a ironia.

Dessa forma, é possível compreender o funcionamento da ironia em Blanche por meio de sua primeira descrição: uma mariposa. Assim como o inseto, a personagem é atraída pela luz — no sentido do que é belo, da intelectualidade, da magia; da juventude —; mas a luz também é o que a desvenda. Então, Blanche está sempre a esconder-se da luz direta, utilizando-se de lanternas de papel, maquiagem, banhos eternos e apenas saindo à noite; a fim de não revelar sua verdadeira idade. Contudo, como pode a personagem ser atraída pela luz, se ela também se esconde dela? A partir de sua comparação a uma mariposa, é possível traçar a relação entre ambas como metáfora: Blanche é atraída por aquilo que também pode a destruir, tal como uma mariposa voando ao redor de uma lâmpada até morrer. Nesse sentido, a personagem tem consciência de que a luz significa a verdade, e é o que anularia a construção de seu novo discurso; e portanto permanece a se esconder da luz literal, e a cobrir a sua verdade com mentiras.

Em "Authorizing History: Victimization in 'A Streetcar Named Desire' (1986), Anca Vlasopolos disserta acerca da dominação do discurso de Blanche por Stanley. Ao longo da peça, várias personagens têm momentos de leitura e interpretação, seja com a caixinha de cigarros de Mitch; ou com os documentos das terras de Belle Reve. Se estes momentos são tão recorrentes na peça, de que maneira Stanley — que assume nunca ter sido um bom aluno de Inglês —, consegue ganhar poder da identidade de Blanche, professora de Literatura? De acordo com Vlasopolos (1986), a resposta está no nome de Blanche; que significa simultaneamente "branco" e "vazio": "[...] the name seems predetermined to succumb to inscription, to be made other than itself"¹⁷¹ (Vlasopolos, 1986, p. 326).

De maneira a tentar sobreviver em meio a sua culpa, Blanche constrói um novo discurso para si, uma nova identidade em que seu desejo não a leve a sua própria tragédia. Entretanto,

¹⁷¹ O nome parece predeterminado a sucumbir à inscrição, a ser feito além de si. Tradução nossa.

Stanley mostra-se determinado a revelar cada parte do passado de Blanche que a personagem escondeu. O momento em que a autoridade do discurso passa de Blanche para Stanley é quando a verdade é contada para Stella e Mitch; as duas pessoas nas quais a personagem estava se apoiando a fim de conseguir sua vida nova: a confiança da irmã e o interesse romântico de Mitch. Todavia, a dominação de Stanley se confirma com o fingimento de Stella: "Stanley's rape of Blanche is not believed by her sister, Stella, undermining Blanche's fragile hold on reality"¹⁷² (Schoenberger, 2023, p. 40).

Eve Kosofsky Sedgwick aborda em seu livro *Epistemology of the Closet* (1990) a problemática do estupro na perspectiva de seu funcionamento: "The epistemological asymmetry of the laws that govern rape, for instance, privileges at the same time men and ignorance"¹⁷³ (Sedgwick, 1990, p. 5). Nesse sentido, ao decidir não acreditar em Blanche, Stella atua na parte da ignorância; enquanto Stanley adquire os privilégios de seguir sua vida sem a cunhada e sem ser responsabilizado por seu crime.

Enfim, a tomada de discurso por Stanley é feita verbalmente e corporalmente, e o *Camp* trabalha neste âmbito ao evidenciar não somente a vitória do cunhado, mas a hipocrisia irônica de Stella. Quando a personagem escolhe não dar relevância ao abuso da irmã, Stella está ativamente se rendendo ao seu desejo; o mesmo ponto pelo qual Stanley desconstruiu as farsas de Blanche. Assim, a fim de manter a ilusão de estabilidade em seu casamento, Stella escolhe fingir não acreditar em Blanche; uma vez que ela sabe que a irmã diz a verdade, mas não a permite seguir como vítima; e nem Stanley como culpado: "I can't believe Blanche's story and keep living with Stanley"¹⁷⁴ (Williams, 1947, p. 133).

4.6. "Camp is either completely naïve or else wholly conscious"¹⁷⁵ (Sontag, 1964, p. 6)

Ao retomar Susan Sontag (1964) em "Notes on 'Camp'", faz-se necessário questionar sua afirmação de que a pureza do *Camp* está na ingenuidade do fenômeno; caso contrário seu resultado não será satisfatório igual. Tendo em vista 2.4. **"to talk about Camp is to therefore betray it"**, pode-se considerar tal pensamento de Sontag elitista, além de redutivo: a

¹⁷² O estupro de Blanche por Stanley não é acreditado por sua irmã, Stella, o que enfraquece a percepção de realidade frágil de Blanche. Tradução nossa.

¹⁷³ A assimetria epistemológica das leis que governam o estupro, por exemplo, privilegia ao mesmo tempo os homens e a ignorância. Tradução nossa.

¹⁷⁴ "Eu não podia acreditar na sua história e continuar a viver com Stanley". Williams, 1976, p.194, tradução de Brutus Pedreira.

¹⁷⁵ O *Camp* ou é inteiramente ingênuo, ou é completamente consciente. Tradução nossa.

ingenuidade no *Camp* anula qualquer possibilidade de motivação política que sua manifestação venha a ter. Portanto, já que a autora designa ao *Camp* um caráter apolítico, exigir que ele não seja intencional resulta na mesma perspectiva equivocada do fenômeno.

Nesse sentido, para algo ou alguém ser entendido como *Camp*, é preciso que o receptor, ou o emissor, ou ambos admitam esta interpretação. Assim, o procedimento do *Camp* funciona por atribuição, similarmente ao da ironia, definido por Hutcheon em *Teoria e Política da Ironia*, visto em **2.2. O pós-moderno e a reelaboração de conceitos: a paródia-homenagem e a ironia pós-moderna**. Necessitando de atribuição, o *Camp* conseqüentemente requer interpretação; e esta depende da subjetividade de quem a faz, logo descartando quaisquer regras específicas do que seria ou não seria *Camp*; da mesma maneira do que seria mais ou menos *Camp*. Entretanto, é de suma importância diferenciar a interpretação apenas no âmbito da opinião e gosto pessoal; e a possibilidade de interpretação a partir da identificação de elementos *Camp*, que faz dele uma realidade.

Considerando que Tennessee Williams não apreciava a estética *Camp* — enxergando-a como um estigma conferido aos homossexuais pela sociedade —, é válido o contestamento de suas intenções, ou falta delas, em relação a presença do *Camp* em *Streetcar*. Afinal, de acordo com Georges-Claude Guilbert,

[...] even though Williams was not averse to a bit of “camping around,” he did not like queens (“effeminate homosexuals” [...], “queenly men,” or “campy men”), nor did he approve of flamboyant conspicuousness in public places¹⁷⁶ (Guilbert, 2004, p. 93).

Intencionalmente ou não, o *Camp* evidencia-se em *Streetcar* não apenas pela justaposição de Blanche e Stanley, mas também ao contrastá-los com Stella e Mitch. À vista disso, é a partir da interação entre as personagens que se pode estabelecer uma comparação entre elas ao nível do *Camp*; analisando seu potencial elevado em Blanche e Stanley, e praticamente nulo com Stella e Mitch. Exceto em determinadas situações, como a relação homoerótica de liderança entre Stanley e Mitch na noite de pôquer; ou a hipocrisia irônica de Stella a respeito de seus desejos, Stella e Mitch performam uma estética heterossexual tão básica que eleva o *Camp* de Blanche e Stanley a níveis astronômicos.

Em "Camp Sadomasochism in Tennessee Williams's Plays", Tison Pugh menciona a problemática da ingenuidade ou intencionalidade do *Camp*, evidenciando a presença deste

¹⁷⁶ Mesmo que Williams não era contra um pouco de *Camp*, ele não gostava das *queens* ("homossexuais afeminados" [...], "homens bicha" ou "homens *Camp*"), e nem aprovava comportamentos extravagantes em público. Tradução nossa.

fenômeno em suas obras:

My camp sensibility need not align with those of my readers, and it need not align with any particular camp sympathy — or antipathy — on the part of Williams, who frequently decried its banality. Thus, the fact that Williams's plays can be camped is an issue separate from whether his construction of them invites camp performances. Nonetheless, I contend that despite Williams's hesitations over such humor, camp circulates surreptitiously throughout many of his greatest works and opens them to interpretations and performances that undermine their dramatic core¹⁷⁷ (Pugh, 2016, p. 20).

Tendo isso em vista, pode-se afirmar que a opinião negativa de Williams acerca do *Camp* não diminui e nem invalida suas manifestações em obras como *Streetcar*; pois o fenômeno permanece com seu caráter político e sério, mesmo que sua ironia em seu processo beire o humor. Por fim, segundo William Free,

A homosexual writer like Williams does not have to transfer his personal life directly to the stage by way of allegory; he can instead express his sense of human sexuality with more subtlety by Camping, even if the Camping is done subconsciously rather than deliberately¹⁷⁸ (Free, 1983, p. 17).

¹⁷⁷ Minha sensibilidade *Camp* não precisa ser alinhada com a de meus leitores, e não precisa alinhar-se a nenhum tipo de simpatia *Camp* — ou antipatia — da parte de Williams, que frequentemente denunciou sua banalidade. Ademais, o fato de que as peças de Williams terem a possibilidade de uma leitura *Camp* é um tema diferente de se a construção delas são convidativas à performances *Camp*. Apesar disso, eu afirmo que, mesmo com as hesitações de Williams acerca disso, o *Camp* circula sorrateiramente por diversas de suas melhores obras, abrindo-as à interpretações e performances que destacam-se de seus núcleos dramáticos. Tradução nossa.

¹⁷⁸ Um escritor homossexual como Williams não tem que transferir sua vida pessoal diretamente ao palco por meio de alegorias; ele pode expressar seu senso de sexualidade humana de maneira mais sutil através do *Camp*, mesmo se o *Camp* é feito subconscientemente ao contrário de intencionalmente. Tradução nossa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da leitura dos capítulos anteriores, admite-se que as descrições e atitudes de Blanche e Stanley permitem o desenvolvimento de uma ironia transgressora em *Streetcar*. Com suas performances de gênero e sexualidade potencializadas de maneira extrema, o *Camp* emerge na sensação quase humorística resultante: um exagero tão absurdo que parece irreal. Em *Streetcar*, além das questões que envolvem a sensibilidade gay do *Camp*, o conteúdo de críticas à sociedade também é perceptível a partir de temáticas como normas de gênero, violência doméstica e abuso sexual; com o *Camp* também atuando nesta perspectiva. Nesse sentido, a seguinte fala de Williams parece encaixar-se perfeitamente nas motivações do *Camp* em *Streetcar*:

Laughter is often unsettling when we don't know why someone is laughing, especially when it appears to be inappropriate, contradictory to the situation that inspired it. In his Memoirs, Williams explained this sort of excessive, "inappropriate" laughter as his inevitable "substitute for weeping": "Laughter has always been my substitute for lamentation and I laugh as loudly as I would lament if I hadn't discovered a useful substitute for weeping. Usually I laugh longer than I should, as well as more loudly than I should." For Williams, the comic and the tragic were inseparable¹⁷⁹ (Williams, 1975, apud Saddikk, 2015, p. 7, 8).

Como o fenômeno *Camp* depende de atribuição para que sua presença seja aceita, ele consequentemente faz parte do campo da interpretação; que por sua vez é extremamente subjetiva. Em contrapartida, interpretar algo como *Camp* é diferente de apontar seus mecanismos e reconhecer sua manifestação: enquanto a interpretação é apenas uma opinião; o processo de identificar elementos característicos do *Camp* torna a possibilidade de sua leitura um fato, independentemente de gostos particulares ou pontos de vista diferentes.

Dessa forma, pode-se afirmar que a perspectiva *Camp* de *A Streetcar Named Desire* não somente é possível, como existe categoricamente; já que são identificadas desde sua manifestação clássica — a justaposição de opostos a partir do extremo feminino e extremo masculino —, até leituras que perpassam por níveis de subtexto na peça; como a ironia de Blanche agir promiscuamente a fim de ignorar sua culpa, ou Stella fingir não acreditar no

¹⁷⁹ Rir é muitas vezes causa ansiedade quando não sabemos o porquê de alguém estar rindo, especialmente quando parece ser inapropriado, contraditório à situação que causou o riso. Em seu livro *Memoirs*, Williams explica esse tipo de risada excessiva e "imprópria" como sua inevitável "substituta de choro": "Rir sempre foi minha alternativa à lamentações, e eu rio tão intensamente quanto choraria caso eu não tivesse descoberto umasubstituição útil para o choro. Normalmente, meu riso dura mais do que deveria, e também é mais alto do que deveria". Para Williams, a comédia e a tragédia são inseparáveis. Tradução nossa.

estupro da irmã para permanecer na ilusão de um relacionamento estável com Stanley.

A importância de trazer à tona esse tipo de perspectiva está justamente em como o *Camp* revela pontos na peça que são extremamente atuais; principalmente no que tange ao gênero e sexualidade, uma vez que ambos estão cada vez mais desconstruídos. Ademais, a discussão do estereótipo de macho-alfa performado por Stanley também se faz necessária, principalmente por simbolizar uma fragilidade preocupante; pois, quanto mais ameaçado Stanley se sente, mais violento ele fica com as mulheres a sua volta. Outro tópico que vale ressaltar é a interpretação de Blanche como *drag-queen*, ou como homem gay; que permite o leitor questionar a respeito da binaridade de gênero e a influência da sexualidade nele, pensada a partir de referenciais totalmente estereotipados de o que é um homem homossexual, ou o que é uma mulher heterossexual. Pode-se ir além, pois a visão *Camp* da peça nos autoriza até a desconstrução de categorias que ultrapassam um "conhecimento comum", como o questionamento de o que é uma *drag queen*; o que é uma *femme-fatale*, e o que é o homoerotismo entre Stanley e Mitch.

Enfim, a manifestação do *Camp* em *Streetcar* é uma perspectiva factualmente válida que dá visibilidade a temáticas que vão desde a data da publicação da peça até a atualidade; além de afirmar o elemento atemporal da escrita de Tennessee Williams.

REFERÊNCIAS

- Als, Hilton. "Cate Blanchett and Blanche Dubois". In: **The New York Review of Books**. December 23, 2009.
- A STREETCAR NAMED MARGE. In: **The Simpsons**. Escrito por Jeff Martin. Estados Unidos: Fox. Temporada 4, episódio 2. 01 de outubro de 1992.
- Badinter, Elisabeth. **XY: Sobre a Identidade Masculina**. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2ª ed. 1993.
- Bak, John S. "Vestis Virum Reddit:" the Gender Politics of Drag in Williams's "A Streetcar Named Desire" and Hwang's "M. Butterfly". In: **South Atlantic Review**, Fall, 2005, Vol. 70, No. 4, Tennessee Williams in/and the Canons of American Drama (Fall, 2005), pp. 94-118.
- Baudrillard, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água. 1991.
- Billy Joel. "Things Have Changed". Sony BMG Music Entertainment. 2000. (3:48).
- Butler, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 3ª ed. 2003.
- Butler, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. Tradução de Veronica Daminell e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- Clum, John. **Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama**. New York: Columbia UP, 1992.
- Costa, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho: Ensaio sobre o Teatro Americano Moderno**. São Paulo: Nankin Editorial. 2001.
- DOOR TO DOOR. In: **Modern Family**. Dirigido por Chris Koch. Escrito por Bill Wrubel, Christopher Lloyd e Steven Levitan. Estados Unidos: ABC. Temporada 3, episódio 4. 05 de outubro de 2011.
- Drushel, E.; Peters, M. **Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives**. Lanham: Lexington Books. 2017.
- Fischer, James. "The Angels of Fructification: Tennessee Williams, Tony Kushner, and Images of Homosexuality on the American Stage". In: **The Mississippi Quarterly**, Winter 1995-96, Vol. 49, No. 1 (Winter 1995-96), pp.13-32.
- Free, William. "Camp Elements in the Plays of Tennessee Williams". In: **Southern Quarterly** 21.2 (1983): 16-23.
- Guilbert, Georges-Claude. **Queering and Dequeering the text: Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire**. Université de Rouen. 2004.
- Hirsch, Foster. **Portrait of the artist: The plays of Tennessee Williams**. Port Washington,

Kennikat Press. 1979.

Hutcheon, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Wilfrid Laurier University Press. 1980.

Hutcheon, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330p..

Hutcheon, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2000.

Hutcheon, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70. 1985.

Isherwood, Christopher. **The World in the Evening**. New York: Random, 1954.

Jennings, Robert C. "Mae West: A Candid Conversation with the Indestructible Queen of Vamp and Camp". In: **Playboy**. January 1971, p. 78.

Jennings, C. Robert. "Tennessee Williams: Conversations with Tennessee Williams". In: **Playboy**. Ed. Albert J. Devlin. Jackson: University of Mississippi. 1986, p. 228.

Kazan, Elia. **Elia Kazan: A Life**. New York: Doubleday, 1988. p. 495.

Kleinhans, Chuck. "Taking out the trash: Camp and the politics of parody". In: **The Politics and Poetics of Camp**. London and New York: Routledge. 1994. p. 157-173.

Kolin, P. C. **Williams: A Streetcar Named Desire**. Cambridge: Cambridge Press. 2000.

Leite Neto, Alcino. "Ilusão domina 'Uma Rua Chamada Pecado'". In: **Folha de São Paulo**, Ilustrada, nº 25.912, Ano 80, 13 de março, 2000.

Leondar, Gail. "Belle Reprise by Lois Weaver; Peggy Shaw; Bette Bourne; Precious Pearl". In: **Theatre Journal**, Vol. 43, No. 3, Radio Drama. The Johns Hopkins University Press. October, 1991. pp. 386-388

Lopes, Luiz Paulo da Moita; Durão, Fábio Akcelrud; Rocha, Roberto Ferreira da. **Performances: Estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

MACHO ALFA. **Houaiss Uol**. Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#12024>. Acesso em 13/04/2024.

Meyer, Moe. "Reclaiming the discourse of Camp". In: **The Politics and Poetics of Camp**. London and New York: Routledge. 1994. p. 1-19.

Moles, Abraham A. **O kitsch : a arte da felicidade**. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Morril, Cynthia. "Revamping the gay sensibility: Queer Camp and dyke noir". In: Meyer, Moe. **Reclaiming the Discourse of Camp**. London and New York: Routledge. 1994. p. 94-110.

Newton, Esther. **Mother Camp: Female Impersonators in America**. The University of Chicago Press. 1972. Chicago and London

Novaes, Adauto, et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

Paller, Michael. "A Room Which Isn't Empty: A Streetcar Named Desire and the Question of Homophobia". In: **The Tennessee Williams Literary Journal** 5, no. 1 (Spring 2003): 23–37.

Paller, Michael. **Gentleman Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Broadway Drama**. Palgrave, Macmillan. 2005.

Pallottini, Renata. **Dramaturgia: A construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989. Print.

Pugh, Tison. "Camp Sadomasochism in Tennessee Williams's Plays". In: **Texas Studies in Literature and Language**, University of Texas Press, SPRING 2016, Vol. 58, No. 1 (SPRING 2016), pp. 20-44.

Robertson, Pamela. **Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna**. Durham and London: Duke University Press. 1996.

Roche-Lajtha, Ágnes. "Dionysus, Orpheus and the Androgyn: Myth in A Streetcar Named Desire". In: **Études anglaises**. 2011/1 (Vol 64), p. 58-73.

Ross, Andrew. "Uses of Camp". In: **No Respect For The Intellectuals & Pop Culture**. London and New York: Routledge. 1956. pp. 135-170.

Ryngaert, Jean-Pierre. **Introdução à análise de teatro**. Tradução de Paulo Neves e Monica Stahel. São Paulo: Editora Martins Fontes. 1996.

Saddik, Annette J. **Tennessee Williams and The Theatre of Excess: The strange, the crazed, the queer**. Cambridge University Press. 2015.

Saddik, Annette J. **The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays**. Associated University Presses. 1999.

Sedgwick, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Berkeley: University of California Press, 1990.

Schoenberger, Nancy. **Blanche: The Life and Times of Tennessee Williams's Greatest Creation**. Harper Collins, New York. 2023

Silva, Lajosy. **A construção das personagens em Um bonde chamado desejo de Tennessee Williams**. Araraquara: Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, 2001.

Spoto, Donald. **The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams**. Boston/Toronto: Little, Brown and Co. 1985. p. 292.

Sontag, Susan. "Notes on 'Camp'" In: **Against Interpretation and Other Essays**. New York: Delta, 1966. 275-92.

SOUTHERN BELLE. In: **Longman Dictionary of Contemporary English Online**. Pearson. 2024. Disponível em: <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/southern-belle>>. Acesso em 13/04/2024.

Stępień Justyna. **Redefining Kitsch and Camp on Literature and Culture**. Cambridge Scholars Publishing. 2014.

Ubersfeld, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São paulo: Perspectiva, 2005.

Vidal, Gore. "Gore Vidal interviewed in "Tennessee Williams. Orpheus of the American Stage," a film by Merrill Brockway for "American Masters". PBS-TV. 1994.

Ware, J. Redding. **Passing English of the Victorian Era**. New York: Dutton, 1909, p. 61.

Williams, Tennessee. **A Streetcar Named Desire**. New York: Penguin Group. Signet Edition. 1974.

Williams, Tennessee. **Um bonde chamado desejo**: peça em onze cenas. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Williams, Tennessee. **Memoirs**. New York: New Directions, 1972.