

## A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM NA PEÇA *A STREETCAR NAMED DESIRE*, DE TENNESSEE WILLIAMS

Paulo Alberto da Silva Sales (UFG/UEG)

**RESUMO:** A modernidade trouxe consigo inovações tecnológicas em diversos campos dos saberes, havendo de fato, uma revolução e uma ruptura com os padrões pré-estabelecidos. O homem, neste novo contexto de mudanças e de inovações, viu-se inadaptável e se apresentou, a partir de então, avesso à nova era. Partindo desse pressuposto, este artigo pretende analisar como a ficção dramática, especificamente a peça *A streetcar named desire* do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, apresenta discursivamente suas personagens neste novo contexto de mudanças e inadequações, a partir das reflexões freudianas advindas dos estudos “O mal-estar na civilização” e “Futuro de uma ilusão”. Fez-se necessário também, um levantamento teórico acerca da constituição da personagem enquanto entidade fictícia e uma abordagem diacrônica com exemplos ímpares de construções de personagens na história do teatro ocidental.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção dramática – personagem – Tennessee Williams.

### Introdução

Heráclito fora, no mínimo, perspicaz ao declarar que “o ser é e ao mesmo tempo não é”. De fato, a representação do ser enquanto um indivíduo complexo e que é movido por suas paixões sempre foi e sempre será tema para a arte literária, principalmente para a arte dramática cujo foco central está na representação mimética da *agón* dos personagens. Estes, os personagens, que desde a *Poética* de Aristóteles assumiram papel primordial – se não essencial – para a representação de caracteres humanos que, como nos ensinou Aristóteles, podem ser de caráter elevado – tal como nas tragédias de Sófocles e nas epopéias homéricas – ou de caráter inferior – tal como nas comédias de Aristófanes.

Sócrates também arrolou certa vez que nós temos princípios morais, absolutos, com os quais construímos nossa existência. A literatura, ou a arte da palavra, que embora seja negativa para Platão uma vez que aguça os sentidos – portanto o não-racional – tem o papel de questionar e problematizar nossos princípios morais e apontar nossas falhas enquanto seres humanos. E o faz através da construção puramente intencional das personagens, entidades fictícias que conduzem a ação, quando não, determinam os caminhos e o desfecho de toda e qualquer obra de ficção.

A arte dramática – juntamente com a lírica e com a épica – atribuiu papel de destaque ao personagem enquanto problema epistemológico, visto que é a partir dela que a ficção se torna patente com mais nitidez. (ROSENFELD, 2007, p. 18)

No texto dramático, desde os gregos aos dramaturgos contemporâneos a construção dos personagens sempre foi tema dos estudos da crítica literária. Neste artigo, temos como foco central analisar o modo pelo qual o dramaturgo norte-americano Thomas Lanier Williams, ou como é mais conhecido, Tennessee Williams, construiu suas personagens num determinado contexto histórico-social em que as descobertas freudianas davam subsídios para a tentativa – não menos hermética – de compreensão do ser e do seu estar-no-mundo.

Para tanto, far-se-á necessário a concatenação de uma discussão teórica a respeito da função e da constituição da entidade ficcional denominada personagem, além de elencar exemplos de arautos nas construções de personagens no teatro ocidental, para, a partir de então, chegarmos à configuração das personagens de Tennessee Williams, especificamente da peça *A streetcar named desire*, e os sentidos que as mesmas imprimem no contexto em que foram inseridas.

## **1. A personagem dramática: considerações teóricas**

A teoria literária confere ao personagem – seja na épica ou no drama – o *status* de mediador da ação a partir de perspectivas distintas. Na épica, o personagem aparece pela mediação de uma instância narrativa, ou seja, por uma voz que constrói os significados destes através de descrições e comentários. No texto dramático, em contrapartida, os significados dos personagens precisam ser apreendidos pela fala, uma vez que a ação – partindo da metáfora heraclitiana de que o homem não banha duas vezes na água de um rio – só existe uma vez.

Aristóteles (1987) distinguiu, ainda, na sua *Poética*, a tragédia da epopéia, hoje mais conhecida como épica ou narrativa. Para aquele, a ação que é mediada pelo personagem sem a mediação do narrador torna-se mais mimética na medida em que está no campo do discurso direto, do *showing*; Por outro lado, a épica, para Aristóteles (1987), apresenta a mediação de uma voz que narra os eventos dos personagens, portanto, não as vemos agindo, mas sim, tomamos conhecimento sobre elas a partir de outrem, o que torna a épica menos mimética já que está no domínio do discurso indireto, do *telling*.

O ato de contar pressupõe subjetividade e, dessa forma, está repleta de determinação ideológica. Logo, a objetividade cai por terra. No texto dramático, por outro lado, a ação depende do que diz o personagem, uma vez que ela determina que rumo a peça seguirá. Kate Hamburger (1975, p. 139) também apontou para as especificidades do texto dramático em relação à épica:

[...] As qualidades estéticas, especificamente dramáticas do drama, resultam deste fato do mesmo modo que as da literatura épica resultam da função narrativa. Resulta deste fato a qualidade constitutiva de o drama ser encenável.

Independentemente da origem do drama, a limitação à produção dialógica dos personagens traz consigo a sua possibilidade mímica: os personagens representados apenas pela sua fala criam-se a si mesmos por ela. Décio de Almeida Prado (2007) acrescenta ainda que os personagens teatrais constituem a totalidade da obra, ou seja, nada existe se não através delas. Até mesmo o cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermédio, como acontecia no teatro elizabetano inglês. No teatro shakespeariano, a evocação dos lugares da ação era feita menos pelos elementos materiais do palco do que pelo diálogo, o que marcou, de fato, o triunfo da palavra.

Percebe-se, então, que o drama é aquela obra de arte literária em que a palavra não é livre, mas está condicionada. Tornou-se, de acordo com Hamburger (1975, p. 141), “ a pedra de que é feita a estátua”. Em outras palavras, não é a forma que está no meio da palavra, com na ficção épica, mas, inversamente, é a palavra que está no meio da forma – o que por sua vez é apenas mais uma fórmula para o fenômeno de que a função narrativa, aqui, foi reduzida à zero.

Anatol Rosenfeld (1996), em “O fenômeno teatral”, problematiza outra questão pertinente à construção da personagem dramática: a construção do sujeito/ser fictício. Há, contudo, de acordo com este estudioso, uma anulação de um sujeito empírico para a representação de um personagem no palco que, neste momento ímpar, ele, o ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem. Assim, para Décio (2007, p. 101),

Não há em teatro nenhum problema mais antigo e mais atual que esse: a história da relação autor-personagem, em longa medida, a própria história do teatro ocidental, das diferentes formas por ele assumidas desde a Grécia até nossos dias.

As reflexões de Rosenfeld (1996) e Décio de Almeida Prado (2007) contribuem na discussão a respeito da transformação do ator em personagem no sentido que o ator, no momento que encara o papel a ser representado, assume papéis dentre os quais não seria capaz de ser na vida empírica. Para tanto, esse momento de transformação do ator em personagem cria uma relação de duplicidade entre o próprio personagem e o leitor/espectador.

Assim, se reunirmos os vários pensamentos dos teóricos apresentados aqui, verificaremos que a grande obra dramática – seja ela textual ou encenada – é o lugar que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida

transparentes. Como seres humanos que são, como bem nos lembra Anatol Rosenfeld (2007) – embora construídos discursivamente – encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes batem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se como um momento de alucinação, na plena concreção do ser humano individual.

## **2. Construção de personagens no teatro ocidental**

Ao falarmos em construção de personagem, devemos nos remeter, primeiramente, à figura emblemática do teatro ocidental: Édipo rei, de Sófocles. Apontado por Aristóteles como a melhor tragédia a partir dos moldes clássicos, o personagem central desta peça é construída de modo a provocar no leitor/espectador o efeito catártico, como já era de praxis do teatro grego. Édipo, enquanto personagem central, não tem liberdade de ação: ele cumpre a fatalidade de um destino previamente determinado porque sua consciência está limitada pela presença dos deuses que impõe a ele um destino que deve ser seguido.

O questionamento do personagem central – que no início seria quem é Édipo – dá-se no nível do mito; Entretanto, o questionamento muda para quem é o assassino do rei de Tebas – Laio – fazendo com que Édipo cometa seu erro fatal: a proclamação contra si própria, embora já estivesse amaldiçoado pelos deuses a partir da uma praga lançada sobre a sua família, os Lambdácidas. Percebe-se que, o personagem central está “cega” diante dos fatos – ironia da peça – e não consegue reconhecê-los como realmente são. Restou-lhe, apenas, o fim trágico.

Conseqüentemente, William Shakespeare na tragédia renascentista *Macbeth*, teve a preocupação em evidenciar uma estória que é representada única e exclusivamente a partir de uma experiência pessoal, bem como constataram as reflexões de Ian Kott (2003, p. 92) e que esta experiência não passou de uma questão de decisão e de escolha, embora esta última, na maioria das vezes na peça, fora influenciada por outrem.

Os personagens de destaque nesta tragédia, Macbeth e Lady Macbeth, são desprovidos de profundidade psicológica quando comparados a Hamlet, por exemplo, uma vez que este questiona filosoficamente sua própria existência e chega até mesmo a se autodepreciar. No

entanto, ambos os protagonistas desta peça apresentam uma perspicaz capacidade imaginativa e esta mesma capacidade é o que faz movimentarem e se transformarem na peça em questão. Macbeth, diferentemente de Hamlet, é levado a agir, na maioria das vezes, pela alucinação. E isso fica evidente em toda a peça, desde sua tentativa de ascensão ao trono escocês até a sua queda.

Diferentemente da tragédia grega, em que o herói trágico tenta lutar inutilmente contra seu destino, uma vez que a *moira* é certa, em Macbeth, a bruxaria contida na peça não é capaz de alterar os fatos, embora os antecipe. Nesta tragédia, o que move o protagonista é a ambição. Harold Bloom (2001) também incita que esta tragédia é, por excelência, a tragédia da ambição e que o sangue é o componente básico da mesma. Falar de Shakespeare e de suas criações humanas sem remeter a Haroldo Bloom é inadmissível, isto porque este último refletiu sobre a obra do maior dramaturgo de todos os tempos chegando à conclusão de que aquele nos inventou, criando formas de representar as profundezas do nosso inconsciente. Essa indagação sob o inconsciente humano servirá de tema central para a construção dos personagens modernos e contemporâneos, mostrando-os fragmentados e inadaptáveis ao meio em que vivem.

Ainda remetendo a Haroldo Bloom (2001, p. 26),

Shakespeare cria maneiras diversas de representar a mudança no ser humano, alterações essas provocadas não apenas por falhas de caráter ou por corrupção, mas também por vontade própria, pela vulnerabilidade temporal da vontade.

É interessante ressaltar que a construção dos personagens nas peças de Shakespeare impulsionou um grande salto para o que hoje chamamos de teatro moderno. Isso porque Shakespeare – ainda na Inglaterra elizabetana do século XVI – já era precursor de Freud e mostrou, dessa forma, que o ser não se conhecia. De fato, o autor, partindo de uma perspectiva moderna do teatro, como indagou Décio de Almeida Prado (2007, p. 91 - 92), devia exibir o personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito.

Outra grande peça que merece um breve comentário, também de língua inglesa, cuja construção do personagem é feita de maneira peculiar é a comédia *Pygmalion*, do dramaturgo irlandês George Bernard Shaw. Aqui, estamos em pleno século XVIII na sociedade vitoriana em que o teatro critica esteticamente as convenções desta sociedade, tais como os valores da época.

Shaw trabalha na sua peça realista com a construção de personagens-tipo, diferentemente da maneira Shakespeariana de representação das ambigüidades do homem. A

protagonista da peça, Elisa, é uma personagem típica da classe operária e marginalizada da Londres vitoriana de fins do século XVIII e não possui profundidade psicológica. Fato este que a define como um indivíduo dentro de uma esfera social definida.

Outra peça que também representa cruelmente a podridão das relações sociais inglesas é *A doll's house*, de Henrik Ibsen. No entanto, nesta peça, parte-se da configuração do indivíduo para observar uma instituição social a partir da profundidade psicológica apresentada pelo personagem. Nora, a protagonista, está em constante tensão entre a aparência e a essência a partir da categorização que Ibsen fez ao analisar uma instituição falida: o casamento. Em *A doll's house*, não há um contraste na representação dos personagens – fato este que os nivela a categoria do tipo – mas sim, uma sobreposição, uma tensão, com o intuito de mostrar as relações degradadas e que ninguém se relaciona por acaso. Esse tipo de configuração do personagem que é dotado de profundidade psicológica utilizada por Henrik Ibsen, já no teatro realista, serviu de base para o que depois, os modernos como Tennessee Williams e outros, utilizariam apoiados nas indagações freudianas.

Dessa forma, elencando algumas construções ímpares do teatro ocidental, chegamos ao nosso foco central que é o teatro norte-americano de Tennessee Williams e o modo como ele absorveu as influências de Shakespeare, Shaw, Ibsen e tantos outros para a construção de suas personagens.

### 3. A personagem em Tennessee Williams

“Seja o senhor quem for...  
Eu sempre dependi da bondade de estranhos”  
*Blanche Dubois*

A humanidade é uma grande esperança perdida. Cada homem está trancado dentro de si mesmo e sua alma é semelhante a um poço onde só o sofrimento vive e se agita. Solidão, loucura e marginalidade são os destinos das criaturas que se corrompem no dinheiro e no desejo. Embora pareça uma profecia apocalíptica anunciada por Nietzsche acerca da modernidade, essa indagação é, de fato, um resumo da ideologia sobre a qual Tennessee Williams escreveu sua vasta obra.

O conjunto de obras de Tennessee Williams abrange a poesia, o conto e o romance, embora o autor seja mais reconhecido como dramaturgo. A crítica costuma enquadrar Tennessee Williams em uma tradição norte-americana de um teatro calcado no drama familiar. Contudo, ignorar que seu teatro busca analisar as idiossincrasias da sociedade de

classe média americana a partir do espaço individual é desconsiderar os aspectos mais importantes de sua obra, até mesmo porque suas peças diluem a estrutura dramática aristotélica.

Tennessee Williams, como já salientamos anteriormente, é herdeiro de uma tradição do teatro moderno iniciado por Shaw, Ibsen, Tchekhov, Strindberg e Eugene O’neil, dentre outros. A influência shakespeariana na problematização do ser também não deve ser desconsiderada. É a partir da influência deste e daqueles que iremos compreender os rumos tomados por Tennessee Williams na dramaturgia norte-americana.

Suas personagens são criaturas tristes e solitárias: bêbados, poetas vagabundos, operários humilhados, mulheres reprimidas, homossexuais atordoados pela perseguição, dentre outros estereótipos do homem moderno que não se adapta ao seu meio. Sem exceção, um mesmo estigma os tortura: estão sós.

Sigmund Freud, por seu turno, fundamenta nossa discussão com seus estudos “O mal-estar na civilização” e “O futuro de uma ilusão” como apoio à configuração do personagem central da peça *A streetcar named desire*, uma vez que, o século XX apresentou indivíduos que são reprimidos por uma sociedade que dita normas de conduta e padrões pré-estabelecidos com os quais o homem moderno não está apto a se adequar: é o caso da personagem Blanche Dubois.

Blanche é o típico sujeito que não está satisfeito na sua condição terrena. Sua irmã e seu cunhado – Stella Dubois e Stanley Kowalsky, respectivamente – representam a típica sociedade que tenta reprimir os instintos da libido – neste caso, os de Blanche. Na verdade, a condição em que Blanche Dubois se encontra enquadra-se na seguinte constatação freudiana:

A maioria das pessoas foi obrigada a restringir-se somente um ou a alguns de seus campos. Entretanto, quanto menos um homem conhece a respeito do seu passado e do presente, mais inseguro terá de mostrar-se seu juízo sobre o futuro. E há ainda outra dificuldade: a de que precisamente num juízo desse tipo as expectativas subjetivas do indivíduo desempenham um papel difícil de avaliar, mostrando ser dependentes de fatores puramente pessoais de sua própria existência, do maior ou menor otimismo de sua atitude para com a vida, tal como lhe foi ditada por seu temperamento ou por seu sucesso ou fracasso. (FREUD, 1996, p. 15)

Blanche Dubois é, segundo a crítica, o personagem mais rico de Tennessee Williams. Tem comovido platéias de todo o mundo com sua ambígua neurose, sua fome de amor, sua ânsia de compreensão. Isso porque, partindo da indagação de Décio de Almeida Prado (2007), o realismo moderno condena a personagem a ser unicamente ela mesma, expulsando o autor

de cena, relegando-o aos bastidores, onde deve permanecer invisível e em silêncio. Já não se trata de representar heróis, seres excepcionais, e sim pobres diabos que não merecem às vezes a simpatia nem sequer do autor.

A peça começa com uma história simples. Porém, é na descrição apaixonada e cúmplice dos personagens que reside sua grande originalidade dramática. A irmã de Blanche, Stella, casou-se com Stanley, homem pobre e rude. Blanche – uma mulher sensível às artes – não consegue entender como a irmã, educada de maneira aristocrática e sensível, tenha se apaixonado por um “polaco” ignorante e grosseiro.

Após a ruína da família em Belle Rêve, cada uma das irmãs seguiria um destino próprio. Stella adaptou-se ao mundo de seu marido – metódico e não-racional. Blanche manteve a postura aristocrática, os gestos finos, a sensibilidade exacerbada. No entanto, foi profundamente infeliz na sua vida amorosa: seu marido homossexual acabara por suicidar-se.

O episódio da morte do jovem provocou-lhe profundo abalo, e desiludida, a partir de então, ela começou a se prostituir. Mas a prostituição não foi para Blanche um meio de remendar a miséria econômica. Antes de tudo, serviu como recalque sexual de uma mulher que queria amor e nunca pode encontrá-lo. Logo, Blanche representa a típica situação de um indivíduo frustrado na modernidade que Freud (1996, p. 15) analisou como um ser que experimenta o presente de forma ingênua, não fazendo uma estimativa sobre o seu conteúdo: primeiramente, coloca-se a certa distância dele para que então o presente torne-se passado para produzir pontos de observação para o futuro. De fato, Blanche revive intensamente seu passado trágico a partir de reminiscências – cartas e lembranças – que é enfatizado na peça a todo o momento em que é tocado o *blue piano*:

BLANCHE:

Poemas escritos por um rapaz que morreu. Eu o magoei como você gostaria de me magoar, mas não pode. Já não sou mais jovem nem vulnerável. Mas meu marido era e eu...

Não se incomode com isso. Dê-me essas cartas de volta.

STANLEY:

Que é que você pensava quando disse que teria de queimá-las?

BLANCHE:

Desculpe-me. Devo ter perdido a cabeça, por um momento. Todos nós temos coisas que não queremos que os outros toquem, dada a sua natureza íntima. (*Ela agora aparece quase desmaiar de exaustão, senta-se com o cofre nas mãos, coloca os óculos e examina metodicamente uma grande pilha de papéis*). Ambler & Ambler, hummm... Crabtree... Mais Ambler & Ambler. (WILLIAMS, 1976, p. 54 – 55)

Como já foi arrolado, Blanche é uma figura singular. Refinada e nostálgica de seu meio social – onde as mulheres, seres delicados, são protegidas pelos homens -, ela se considera superior a todos os outros que a rodeiam. Reagindo dessa forma, ela recusa a realidade do sórdido mundo em que se viu obrigada a viver. Recorrendo as reflexões freudianas (1996, p. 26) Blanche configura-se na satisfação que o ideal oferece aos participantes da cultura que é de natureza narcísica; repousa em seu orgulho pelo o que já foi alcançado com êxito.

Blanche recusa a pobreza. Não aceita as necessidades criadas pela miséria. Assim, ela rejeita o mundo e o caráter rude e imediatista das pessoas que a rodeiam. Sua fragilidade, suas roupas, sua linguagem e sua vontade de manter a integridade são valores agressivos num mundo onde as pessoas estão preocupadas fundamentalmente com a luta pela sobrevivência. No entanto, Blanche é categórica em conversa com seu pretendente Mitch ao afirmar:

BLANCHE

Não quero realismo. Eu quero magia. (*Mitch ri*). Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade.

E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre.

Não ascenda a luz! (WILLIAMS, 1976, p. 169)

O verdadeiro contraponto à figura de Blanche é Stanley Kowalsky. É um personagem permanentemente voltada para o presente, o comezinho. Ele é a resposta viril à decadência aristocrática de Blanche Dubois. Importa-lhe o presente e suas necessidades corriqueiras: dormir, transar, jogar e beber com os seus amigos. Ele não compreende as sutilezas, a sensibilidade ou a poesia. No momento em que ele denuncia o passado da cunhada, cumpre uma sentença que julga necessária para si e para todos os outros que o rodeiam: a vida deve continuar.

Assim, em *A streetcar named desire*, tem como tema central uma luta moralista e obsessiva. Blanche é a alma e Stanley é o corpo. E não só estes mais cada personagem da peça exprime, na realidade, um único tema, comum a toda a obra de Tennessee Williams: a necessidade de compreensão para indivíduos atingidos pela marginalidade.

De qualquer forma, a perspectiva temporal de Stanley é típica da sociedade contemporânea, orientada pela mentalidade prática: E nesse sentido, Tennessee Williams foi brilhante ao criticar esse tipo de pensamento. O próprio passado da família Dubois em Belle Rêve não tem mais valor porque não é mais utilizável, assim como a cultura, a sensibilidade e tantas outras abstrações que parecem não ter serventia para uma sociedade tão preocupada

com o lucro. É importante ressaltar que Blanche é professora de literatura e é, portanto, destituída de pensamento prático para sobreviver no mundo moderno.

Nesse sentido, a tragédia de Blanche pode ser compreendida muito mais como uma tragédia coletiva do que individual, já que ela escancara as estruturas de poder de uma sociedade incapaz de lidar com os seus doentes, suas derrotas e perdas pessoais. Por outro lado, a tragédia de Blanche também pode ser vista como uma falsa tragédia – se pensarmos no sentido aristotélico do termo – pois não há catarse possível e não há legitimidade para o personagem nem diante do seu passado, nem diante de sua condição presente de vida. Não sabemos até que ponto as próprias reminiscências de Blanche são verdadeiras.

É perceptível que a situação trágica ou não de Blanche Dubois encontra-se, como já explanado, na insatisfação na sua condição terrena. Esta insatisfação já havia sido detectada em *Hamlet* e de certa forma na personagem Nora, na peça *A doll's house*. Podemos, dessa forma, encarar esse inconformismo – nem tão moderno assim – do homem fragmentado, isto é, um ser tripartido, recorrendo mais uma vez ao pensamento freudiano:

[...] O que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do saber. Esse princípio domina o funcionamento do aparelho psíquico desde o início. [...] o que chamamos de felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidades represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma satisfação episódica. (FREUD, 1996, p. 84)

Freud (1996, p. 84 – 85) encara, ainda, a situação da personagem teatral Blanche Dubois e de tantos outros indivíduos modernos a partir do sofrimento, uma vez que, segundo as indagações contidas no ensaio “O mal-estar na civilização”, ele, o sofrimento, nos ameaça a partir de três formas: do nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas e por último, de nossos relacionamentos com os outros homens. Blanche sente as flechadas desses três meios.

Em suma, como bem nos lembra Décio de Almeida Prado (2007, p. 88), “o teatro não é o meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser”. Entretanto, a maneira pela qual Tennessee Williams construiu sua protagonista a partir de solilóquios nos quais ela indaga sua condição de indivíduo marginalizado, nos revela que o dramaturgo norte-americano apenas retoma ao antigo e atual tema da arte literária em geral que é, nada mais do que expor nossos problemas e questioná-los. Logo, o cotidiano quando se torna tema da

ficção – como foi o caso de *A streetcar named desire*, “adquire outra relevância e condensa-se na situação limite do tédio, da angústia e da náusea”. (ROSENFELD, 2007, p. 46)

Mesmo sem a mediação de uma voz narrativa que explicita e descreve as peripécias pelas quais o personagem segue, aqui, na ficção dramática, a ação é feita pela própria personagem que a conduz. Blanche conseguiu e consegue comover leitores e espectadores do mundo inteiro com sua representação de “estados de espírito” sem sequer necessitar de uma voz narrativa que a guie, a não ser as indicações de cena no texto escrito. Isso acontece porque o teatro é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Pensadores).
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida. *et alii*. A personagem do romance; Literatura e personagem; A personagem no teatro. In: \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates; 1/ dirigida por J. Guinsburg)
- FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 15 – 66; 67 – 150.
- HAMBURGER, Kate. A ficção dramática. In: \_\_\_\_\_. *A lógica da criação literária*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates)
- WILLIAMS, Tennessee. *A streetcar named desire*. New York: Signet Classics, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Um bonde chamado desejo*. Tradução Brutus Pedreira. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.