

TENNESSEE WILLIAMS: O MITO DO PASSADO

Ana Lúcia Almeida Gazolla - UFMG

É difícil definir o lugar de Tennessee Williams no grupo de escritores que constituem o chamado "Southern Renaissance". Dramaturgo controvertido, começou a carreira em 1945 com a bem sucedida peça *The Glass Menagerie* (tradução portuguesa *À Margem da Vida*), apresentando em seguida *A Streetcar Named Desire* (1947, *Um bonde chamado desejo*), peça vencedora do Prêmio Pulitzer. Com *Cat on a Hot Tin Roof* (1955, *Gato em teto de zinco quente*) Williams parecia fazer jus ao conceito de maior dramaturgo americano depois de Eugene O'Neill. Sua carreira, no entanto, não seguiu um ritmo constante, nem de produção, nem de qualidade, nem de recepção. A tendência à repetição na caracterização e motivos, o uso abusivo de símbolos e de cenas que servem à exposição mas destroem a teatralidade, o caráter excessivamente retórico e pomposo de certas falas, são elementos constantemente criticados. Mas o que não pode ser negado, apesar de todas as justificadas críticas, é que algumas das peças de Tennessee Williams se contam entre os melhores textos do teatro americano. É o caso de *A Streetcar Named Desire* e *The Glass Menagerie*, que abordarei neste trabalho, tratando de apresentar o que me parece constituir o eixo temático que determina a escolha de todos os elementos estruturais: o mito do passado. É aqui que se pode estabelecer o ponto de contato entre o dramaturgo e os demais nomes do "Renascimento do Sul", pois a relação homem/tempo/passado/história constitui a dominante temática de muitos textos, entre outros, de Faulkner, Robert Penn Warren, Thomas Wolfe,

Lillian Hellman.

Já foi notado por vários críticos, entre eles Allen Tate, que a visão de mundo dos escritores sulistas está marcada por uma aguda consciência da História. Em seu ensaio "The Profession of Letters in the South", Tate afirma que esses autores dramatizam "a consequência psíquica da mudança no mundo ocidental de uma percepção tradicional da existência para o modo histórico".¹

Vamos deter-nos um instante para estabelecer as diferenças entre esses dois modos de percepção. Em *O Mito do Eleano Retorno*, Mircea Eliade apresenta uma introdução a uma filosofia da história que será muito pertinente para nossa discussão dos textos de Tennessee Williams. Nesse ensaio, o antropólogo diferencia as sociedades tradicionais ou primitivas das modernas exatamente por suas formas diferentes de lidar com a questão da História.

As sociedades tradicionais ou pré-modernas se caracterizam, segundo Eliade, por "sua revolta contra o tempo concreto, histórico, por sua nostalgia de um regresso periódico ao tempo mítico das origens, à Idade do Ouro".² Dessa revolta resulta a necessidade sentida pelo homem arcaico de obliterar o tempo, de se manter num presente contínuo, numa atemporalidade, o que o leva a restaurar em forma periódica, através de rituais, o ato da criação do Mundo, que aconteceu "in illo tempore". Dessa forma, o tempo se renova constantemente, o que é revelado nas muitas cerimônias do Ano Novo nas sociedades primitivas: os rituais, ao repetirem o ato da Criação, asseguram o renascimento do mundo e do homem. Na medida em que o ato cosmogônico se repete todos os anos, a regeneração é contínua, o tempo se renova — perde sua ação corrosiva. O tempo passado é anulado, a história é abolida.

A necessidade de retorno ao paraíso primordial, arquetípico,

revela, segundo Eliade, que o homem primitivo também acabava "por descobrir a irreversibilidade dos acontecimentos, por registrar a história".³ A noção de que houve uma Queda do Paraíso significa exatamente que o pecado, a transgressão da ordem em que se baseava a harmonia primordial, institui uma nova ordem, desvinculada do modelo divino, do sagrado. A queda do Paraíso implica em entrar no tempo, em instaurar uma "seqüência de acontecimentos pessoais" cujo conjunto constitui a história.⁴ Para se libertar da história, o homem primitivo desvaloriza o tempo, tratando de manter um sistema em que nada é casual ou pessoal, mas tudo tem um sentido transcendente, pois repete o Arquétipo. Dessa forma, não há devir, o mundo é imutável. O caráter cíclico do tempo anula sua irreversibilidade. Também as crenças messiânicas na regeneração final do mundo revelam a mesma tentativa de abolir o tempo. A atitude anti-histórica, aqui, não se baseia na concepção de uma reversibilidade periódica do tempo, mas sim na limitação da história no tempo. A história é aceita mas só porque ela cessará um dia e o Paraíso primordial será definitivamente restaurado. Essa é outra forma de conferir um sentido à condição humana. O motivo do "fim do mundo" substitui o do "eterno retorno", mas o objetivo final é o mesmo. O Apocalipse justifica a existência do homem, pois o sofrimento passa a ser visto apenas como uma etapa a ser cumprida antes da restauração. O tempo, para o Cristianismo, é real, pois a Redenção final lhe confere um sentido.

O homem moderno, ao contrário, é o ser essencialmente histórico. Embora a atitude anti-histórica continue a imperar em várias sociedades, o que distingue o homem moderno do tradicional é a sua concepção do tempo. A consciência da irreversibilidade do acontecimento histórico e a constatação de sua casualidade resultam no ter-

ror do Absurdo e do nada. Desprovida de um sentido último, transcendente, a história se revela apenas como uma sucessão de acontecimentos. Daí a nostalgia do Paraíso Perdido e do mito da repetição eterna que caracterizam o homem moderno, que busca inutilmente anular sua consciência histórica esquecendo o tempo ou conferindo-lhe um sentido transcendente. Resultam essas tentativas na revolta e no desespero, pois o homem moderno se percebe incapaz de reintegrar o tempo histórico no tempo cósmico. Daí acompanhá-lo sempre uma aguda consciência da Queda, perante a qual não há fuga possível.

É esse o substrato mítico a partir do qual se projeta a concepção de tempo desenvolvida nas duas peças de Tennessee Williams, que se estruturam com base nas oposições passado/presente, paraíso perdido/realidade atual. Em ambos os textos, os personagens são definidos em termos de sua relação com o tempo, ou seja, sua capacidade ou incapacidade de aceitação ou adaptação ao processo histórico. Os símbolos e os recursos expressionistas usados servem ao mesmo objetivo: reforçar os motivos da fragmentação e do deslocamento, revelando o desespero do homem que se descobre preso na armadilha do tempo.

Essa profunda consciência do tempo, recorrente nas obras dos escritores do Sul, pode ser pelo menos em parte explicada pela peculiaridade da experiência histórica daquela região. Sociedade agrária com características únicas nos Estados Unidos, o Sul foi devastado pela guerra civil e dominado pelo Norte industrializado, sendo a única região do país que enfrentou derrotas e submissão que geraram profundas mudanças no sistema sócio-econômico. É peculiar ao Sul, portanto, a experiência da abrupta transição entre dois tipos de sociedade, transição que não ocorreu em outras regiões dos Estados Unidos. São também específicas a essa região as resul-

tantes noção de Queda, queda do paraíso branco dos senhores de terra, e de perda da aparente harmonia de uma sociedade baseada em rígidos códigos de hierarquia e tradição aristocrática. Os valores agrários do Sul entraram em choque com o espírito industrial imposto pelo Norte. A derrota na guerra civil levou à derrocada do sistema sócio-econômico, à crise de valores, à decadência e deterioração. Como consequência, advem a sensação de deslocamento vivenciada pelo sulista, deparado com uma sociedade em rápida mudança e percebendo a impossibilidade de deter o processo e retornar ao paraíso perdido, à Idade de Ouro do período pré-guerra civil.

Outro aspecto a ser considerado em relação ao que podemos chamar de Mito da Queda é o que constitui, aos olhos dos sulistas, a nódoa, o pecado, a culpa que a sociedade branca deve expiar: a escravidão e o racismo. Resultante em parte da tradição puritana que acredita ser o mal característica inerente ao ser humano, a noção da culpa original— que de coletiva passa a ser assumida individualmente — marca a visão de mundo do sulista e encontra expressão na literatura da região. Basta lembrar o romance *Light in August*, de Faulkner, e a peça *The Little Foxes*, de Lillian Hellman, em que são desenvolvidas as oposições branco x negro, norte x sul, sociedade agrária x sociedade industrial, dominação x submissão, culpa x expiação, passado x presente.

A consciência da problemática histórica é tão elaborada entre os escritores do sul que até mesmo a nível teórico há um posicionamento do grupo que criou a revista *The Fugitive*, em Nashville, Tennessee. O título do livro *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition, by Twelve Southerners*, de 1930, é mais do que claro. Os autores discutem a transformação da sociedade agrária na sociedade industrializada moderna, e revelam o desejo de recuperar

a relação entre o homem e a Natureza, única forma de garantir a totalidade da experiência humana. Consideram que o homem perdeu sua integridade ao deixar de tomar o mundo natural como a norma pela qual se definia seu status finito e sua dependência com relação a Deus. Daí a fragmentação espiritual da sociedade moderna e a perda de identidade do homem. Restaria a ele apenas uma forma de resgatá-la: a tradição, que passa a ter função reguladora, assegurando a manutenção da ligação com o passado.

Inúmeros outros textos, dramáticos ou de ficção apresentam o colapso dos valores do velho Sul, revelando a quase obsessão dos escritores sulistas no tratamento das questões do passado e da história, a preocupação com a tradição e a nostalgia do paraíso perdido. Verifica-se, portanto, a correção da afirmação de Roland Barthes de que "o mito é um determinado social, um reflexo",⁵ e "constitui a armadura de um mundo de cultura, inclusive sua política e sua imagem do universo".⁶

Vejamos então de que forma o substrato mítico nas peças de Tennessee Williams remete a um conteúdo ideológico ligado à cultura do Sul dos Estados Unidos, revelando as marcas sociais na visão de mundo do autor.

As duas peças de que trataremos aqui dramatizam a crise de personagens que vivenciam a transição e que, ainda num estágio de pré-consciência, experimentam a angústia do ser histórico mas ainda não se reconhecem como tal. Como consequência advêm a busca de fúteis mecanismos de evasão que pudessem liberá-los da desesperante e iminente tomada de consciência, a incapacidade de lidar efetivamente com a questão do tempo e a deterioração resultante da não adaptação ao momento histórico.

A deterioração do indivíduo ou do grupo familiar são portan-

to ao mesmo tempo resultado e metáfora da decadência do Sul.

No caso de *A Streetcar Named Desire*, retrata-se a fase final do processo de deterioração psíquica de uma personagem, Blanche Du Bois, que combina o fascínio e a decadência da aristocracia agrária.

Blanche representa a própria contradição do Sul, sendo sua caracterização baseada nas dualidades pureza/sujeira, aparência/realidade, passado/presente.

O nome da personagem remete-nos já a uma série de associações: primeiro, o fato de que ela tenha um nome francês, o que sugere o refinamento de sua origem e também o distanciamento da aristocracia branca com relação às outras classes, pois inclusive fazia uso de outra língua; o nome é também sugestivo a partir das associações de Blanche com pureza e inocência e de Du Bois com bosque, natureza. Parece-me possível estabelecer ainda uma ligação com histórias infantis, o que reforçaria a noção de pureza, por um lado, e de fantasia e ilusão, por outro. Outros elementos da caracterização de Blanche se colocam nos mesmos campos semânticos: ela se veste constantemente de branco e pertence ao signo de Virgem.

Todas essas associações com a pureza serão pouco a pouco colocadas em oposição a informações sobre o passado de Blanche fornecidas por ela mesma ou descobertas por seu cunhado Stanley. Daí estabelecer-se a dualidade pureza/sujeira, sendo essa última relacionada à transgressão do código moral da sociedade do Sul. Blanche representa, no meio social, a poluição sexual, sendo a simbologia sexual associada à sua figura um dos elementos mais importantes do texto.

Casando-se muito jovem, Blanche descobre que seu marido mantinha relações homossexuais com um homem mais velho. A primeira

transgressão, a da homossexualidade, desencadeará todo um processo destrutivo que culminará em morte e loucura: o marido se mata com um tiro depois que Blanche declara, enquanto dançam uma polka, que sente nojo dela. Punida a transgressão pela morte, cria-se no entanto em Blanche um sentimento de culpa que a leva a promiscuir-se com alunos ou jovens soldados, até ser expulsa de um hotel de baixa categoria, perder o emprego e ter de sair da cidade.

Parece que houve aqui uma série de transgressões: a do homossexualismo, punida pela auto-destruição; a da mulher, que questiona o homem, subvertendo a ordem tradicional do discurso passivo feminino e a promiscuidade, que pune a mulher ao fazer dela o objeto desejado mas desprezado pelo homem, voltando-se, portanto, à ordem anterior de dominação masculina. Aparentemente, a promiscuidade de Blanche resulta de sua necessidade de expiação pela morte do marido (por tê-lo questionado e humilhado) mas seu conflito parece remeter a raízes mais profundas que se ligam à repressiva formação puritana muitas vezes caricaturada através das figuras femininas de Tennessee Williams.

O próprio título da peça se enquadra na mesma simbologia: para chegar ao bairro onde mora a irmã - Campos Elíseos, o paraíso da mitologia grega - Blanche toma "o bonde chamado Desejo" e depois o bonde Cemitérios. Em uma cena já no final da peça, ela afirma que o contrário do desejo é a morte. Sugere-se aqui o dualismo pulsional do ser humano - as pulsões de vida e de morte - Eros e Tânatos - termos utilizados por Freud na elaboração de sua teoria das pulsões.

Revela-se então o conflito entre o desejo de satisfação sexual e a repressão da sociedade que, para manter sua estabilidade, elimina qualquer atividade diferenciadora que se afaste do código.

Daí talvez a crise de valores de Blanche, e seu sentimento de culpa que se revela em uma compulsão por eliminar a sujeira através de banhos constantes. O fato de que a ordem dos bondes tomados seja primeiro o Desejo e depois o Cemitérios sugere também que, numa sociedade repressiva, a pulsão de morte se sobrepõe à do prazer. A transgressão sexual da norma deve ser punida - pela morte ou pela loucura. A sociedade, nesse último caso, aliena o transgressor para poder recuperar a estabilidade, fato que se repete duas vezes na vida de Blanche: ela tem de sair de sua cidade e depois é internada pela irmã. O próprio nome da cidade natal de Blanche é significativo: Laurel. Sabe-se que o louro é uma árvore consagrada a Apolo, sendo suas folhas usadas em coroas comemorativas de vitórias. É curioso notar que o ato vitorioso do herói pressupunha uma série de vitórias interiores sobre as forças negativas e inferiores instintivas. Ao transgredir o código e poluir a comunidade, Blanche tem de se afastar de Laurel. Outro desenvolvimento possível nessa linha de associação é o fato de o louro ser consagrado a Apolo - o deus do sol. Voltaremos posteriormente a isso ao analisar a simbologia da luz em relação à figura de Blanche. Mas nesse momento gostaria apenas de ressaltar o fato de que Blanche se define como uma criatura da noite, o que nos remete a novas associações com a morte e reafirma o caráter contraditório da personagem através do dualismo branco/negro.

Confirmando a hipótese que estamos desenvolvendo, em uma das cenas com Mitch Blanche se refere a si mesma, em francês, como a Dama das Camélias. A alusão à peça de Alexandre Dumas, Fils retoma a idéia da transgressão sexual por parte da mulher, transgressão essa que culmina com a morte da poluidora. No final de *A Streetcar*, quando as ilusões de Blanche com relação a Mitch se

desmoronam, ouve-se o pregão de uma vendedora de flores que grita "Flores para los muertos"!

A etapa final da desintegração de Blanche é também vinculada ao sexo. Ela ameaça a estabilidade do casal Kowalski, pois não pode compreender o fato de Stella viver com um homem como Stanley, que ela considera um bruto, um animal. Stanley, aliás, é do signo de Capricórnio. Stanley acelera o processo destrutivo vivido por Blanche, primeiro ao contar a Mitch e Stella tudo o que descobrira sobre ela, depois dando-lhe de presente no dia aniversário uma passagem de Ônibus para Laurel, e finalmente estuprando-a. Isso precipita Blanche na confusão mental, para o que contribui a atitude de Stella. Esta, para preservar seu casamento com Stanley, prefere não acreditar que houve um estupro, e decide internar a irmã. A loucura de Blanche adquire um significado de punição ao ser apresentada como o resultado natural do processo desencadeado pela transgressão. De qualquer forma, o equilíbrio é restaurado quando o elemento de desestabilização é afastado.

Ironicamente a relação de Stella e Stanley é totalmente baseada no sexo. Embora Stella também tenha quebrado uma norma casando-se fora de sua classe social, o que Blanche lhe cobra repetidas vezes, não há transgressão, pois ela passa a integrar a classe do marido e atinge estabilidade, pelo menos até a chegada da irmã. Blanche, ao contrário, não consegue se integrar em nenhum grupo, simbolizando a instabilidade, a dualidade, a contradição e a alienação do sulista.

O processo de deterioração individual de Blanche, estabelece um paralelo com a história do Sul, que é sintetizado metaforicamente na personagem. Ao contrário de Stella, que saíra cedo de Laurel e se casara com Stanley em New Orleans,

Blanche acompanha e vive de perto o processo de decadência do Sul, representado pela perda da propriedade da família e pela morte sucessiva dos familiares.

A propriedade se chamava Belle Rêve – em francês, o belo sonho. O caráter idílico do passado é sugerido pelo nome da fazenda, acentuando-se assim a idéia de beleza e refinamento, mas também de ilusão e perda. Da mesma forma, todas as mortes na família e a entrega da propriedade para pagar empréstimos feitos com a garantia da terra indicam a destruição do clã patriarcal. Agora que a fazenda foi perdida, o nome se torna nostálgico. Como o Sul das enormes fazendas, tudo não passou de um belo sonho, do ponto de vista da aristocracia branca agrária. A queda é irreversível, o "paraíso" é irrecuperável, pois a História não pode ser mudada. Não há redenção possível após a transgressão. Blanche, que de uma certa forma personifica a História, fez sua história da qual não pode se libertar. A lembrança de Belle Rêve – e também a da polka que dançara com o marido e a do tiro com que ele se matara – a acompanham sempre. Tanto é impossível recuperar o passado paradisíaco quanto fugir da consciência da queda. O ato individual instaura a História, essa é irreversível, e a consciência desse fato leva ao desespero.

Blanche, no entanto, procura de todas as formas mascarar a realidade com um jogo de aparências e ilusão. Daí suas jóias e peles artificiais, a falsa tiara de diamantes que faz dela uma rainha de caricatura, a afirmação de que o charme da mulher é 50% ilusão, as lanternas de papel com que cobre as lâmpadas da casa, as mentiras sobre sua idade, sua simulação de que um antigo pretendente virá buscá-la para um cruzeiro. Caracterizada como uma "moth-like creature", Blanche se sente atraída pela luz mas ameaçada pela claridade, pois sua atitude é sempre a de mascarar o

real.

Ao arrancar a lanterna de papel que recobre a lâmpada, podendo então examinar na claridade o rosto de Blanche, Mitch constata que ela é muito mais velha do que dizia ser. Constata, em outras palavras, a marca e a marcha do tempo, que Blanche lutara futilmente por esconder. Estando desvendada sua história, Blanche sucumbe. A exposição força-a à consciência, e o estupro se torna uma metáfora dessa invasão, desse desnudamento. Sendo impossível já manter a ilusão, ela se refugia na loucura – penumbra da razão, ausência de luz. Se a loucura é punição que a aliena do grupo social, é também âncora de apoio e asilo contra a consciência. Blanche, "criatura da noite", lua, sentimento, instinto, desejo, inconsciente coletivo – o feminino – se afasta de Apolo, luz, razão, sol, inteligência – o masculino e o consciente.

Em sua dualidade, que remete à universal oposição feminino/masculino, Blanche se torna símbolo também das contradições específicas do Sul, dividido entre dois mundos e dois tempos: o refinamento e a vulgaridade, a pureza e a sujeira, o desejo e a morte, o passado e o presente. A fragmentação de Blanche reflete a crise de valores do Sul, e sua alienação retrata o deslocamento. De queda em queda Blanche chega finalmente à instituição estadual para doentes mentais, vítima de sua história. Decadente mas fascinante, como o velho Sul.

The Glass Menagerie se coloca na mesma linha de *A Streetcar Named Desire*. A instabilidade resultante do conflito entre os dois mundos se expressa nesse texto de duas formas: com o uso de um código temporal bastante complexo e fragmentado pela deterioração das relações familiares através da oposição masculino/feminino.

O código temporal da peça se organiza como uma estrutura de

encaixes estabelecida a partir da projeção de uma instância de discurso que cria a moldura narrativa na qual se insere a instância da representação. A peça é apresentada como uma "memory play" pelo narrador ou comentador, Tom Wingfield, que aparece no início e fim dos atos para introduzir, explicar ou comentar os fatos representados. Tom é também personagem, e tem trânsito livre entre as duas instâncias. No entanto, não é somente a memória de Tom que se acha em questão. Um outro encaixe é introduzido, através da projeção de slides ou legendas, com referências ao passado da mãe, Amanda, em sua juventude no Sul, ou ao de Laura, a filha, na escola. Esse plano serve também a outros propósitos: o de criar um distanciamento e ressaltar o significado de certas passagens – em suma, há um processo de "foregrounding".

Os três planos temporais encaixados um no outro são portanto:

- a) a moldura narrativa, presente de Tom, como comentador;
- b) as cenas da vida da família na cidade, correspondentes ao passado de Tom enquanto narrador/comentador e ao presente de todos eles no momento da representação;
- c) os slides e legendas polarizados em direção ao passado, como evocação, ou em direção ao futuro, quando antecipam o que vai ocorrer na cena seguinte.

O movimento temporal se faz de a para b, embora nesse último plano se encaixe a dimensão visual que complica a estrutura temporal, pois os fatos são representados linearmente mas os slides quebram a linha do tempo ou acrescentam uma outra dimensão no "background". Essa fragmentação é acentuada pelo livre trânsito de Tom entre os planos a e b, separados por uma parede transparente que é removida quando o comentador entra no espaço dos personagens.

Toda essa complexidade vai se espelhar nas oposições dualísticas estabelecidas a partir do masculino e do feminino, o primeiro associado à criação, ao dinâmico, ao futuro, e o segundo associado à tradição, ao estático, ao passado. Os dois homens da família simbolizam a imaginação, as duas mulheres se tornam guardiãs da memória.

Amanda Wingfield a mãe, é mais uma das mulheres sulistas apegadas às ilusões herdadas de um passado paradisíaco e às tradições puritanas e aristocráticas do velho Sul. Como Blanche Du Bois, Amanda luta por sobreviver no mundo transformado, mas sua ação se revela ineficaz porque ela não consegue adequar seus valores a esse mundo. Também ela revela a nostalgia do Paraíso Perdido e o medo do futuro. Seu paraíso se chamava Blue Mountain, o que sugere de imediato inacessibilidade, ascensão, distância. Suas referências ao passado idílico no Sul são freqüentes, sempre distorcidas por um mecanismo de idealização que beira o ridículo.

Revelando sua formação puritana, Amanda repudia o instinto como "algo que todo adulto cristão deve recusar". Daí sua proibição de que o filho traga para casa os romances de D.H. Lawrence que gosta de ler. É exatamente a interdição de Amanda que vai acentuar o desejo de Tom de escapar ao mundo da família, pois sua imaginação é demasiado viva para se enquadrar no rígido esquema de valores da mãe.

Amanda fora abandonada pelo marido, um telefonista que se apaixonara por "long distances" e que só lhe mandara um postal, sem endereço, do México, com as palavras "Hello - Good-bye" Do marido restam os velhos discos que Laura, a filha, gosta de ouvir, um roupão desbotado, e um retrato na parede "maior do que o tamanho natural". E o medo da sede instintiva de prazer e de vida que ela

reconhece também em Tom. Do passado de Amanda ficou ainda um baú onde ela guarda objetos de sua juventude, entre eles um vestido que põe quando um amigo de Tom é convidado para jantar. Amanda vive presa ao passado, o que é revelado nas projeções de slides com fotografias de sua juventude ou com legendas que se referem à perda do paraíso — "Où sont les neiges d'antan"? Seu passado está congelado — no baú, nos slides, nos discos, na memória, e aparece como uma força paralisante que a impele a se integrar no processo histórico.

A mesma paralisação aparece na outra figura feminina da peça — Laura — que simboliza, de forma ainda mais clara, a incapacidade de adaptação ao momento presente. Laura é caracterizada por sua fragilidade, identificando-se com os pequenos animais de vidro de sua coleção. Como o unicórnio, animal mitológico que se assemelha a um cavalo mas tem um chifre, Laura é aleijada, diferente dos outros, isolando-se do convívio social e temendo qualquer contato com a vida. Seu mundo é um mundo fechado, estático, congelado: velhos discos ou a coleção de animais ocupam todo o seu tempo. Quando abandona o curso de comércio em que a mãe a matriculara, Laura, incapaz de confessar seu fracasso, passa o período das aulas em museus ou então em zoológicos, admirando os viveiros de pássaros e plantas tropicais. Para suportar o contato com a vida, Laura precisa usar a mediação de um processo de cristalização: nos museus, confronta a história, mas não em seu processo e sim em exposição — não o presente, mas a memória do passado; nos viveiros vê plantas e pássaros deslocados de seu habitat, *cristalizados*, expostos; na vitrola, a música dos velhos discos; na estante, os animais de vidro. Mas é recusado o confronto direto com a vida, pois a cada contato Laura adocece e chega até a vomitar em público,

o que revela sua incapacidade de engulir, devorar a vida.

Amanda idealiza o passado mas pelo menos tenta se integrar no presente vendendo uma revista para mulheres. A revista, dessas que fabricam ilusões, chama-se *Companion*, o que estabelece um contraste irônico com a solidão de Amanda. Laura, porém, se refugia de forma ainda mais completa em seu mundo sem vida, de cristal. Aliás, de vidro, vidro dos animais, dos viveiros, dos museus. O nome da peça, *The Glass Menagerie* refere-nos ainda à fragilidade de Laura e por extensão à do mundo representado por ela e pela mãe. Quando o chifre do unicórnio é desastradamente quebrado por Jim, o amigo de Tom, essa fragilidade se torna ainda mais evidente, principalmente após a afirmação de Laura de que sem o chifre ele se sentirá igual aos outros animais. No caso de Laura, entretanto, a marginalização se acentuará, pois ela é decorrente do medo da experiência vital.

As duas figuras masculinas se situam no polo oposto: representam o desejo de vida, de aventura, de futuro. Tom e o pai são figuras dinâmicas, caracterizadas pela força da imaginação. Tom é poeta, e termina por ser despedido do depósito de sapatos onde trabalha por escrever poemas nas tampas das caixas. Os colegas o chamam de Shakespeare, e ele sofre a perseguição de Amanda, que deseja enquadrá-lo em sua visão de mundo.

Para viver, Tom precisa desprender-se, sair da armadilha em que se encontra. Foge de casa, mas a sua é uma fuga para a vida, não da vida. No entanto, seu conflito permanece, pois ele não consegue apagar da memória a lembrança de Laura. Se por um lado o passado pode se transformar em uma força paralisadora, quando o peso da tradição controla o presente, por outro lado é parte essencial da vivência humana, marcada na dor de cada momento, de cada experiência. Tom carrega em si o passado, cuja marca, acres-

cida do sentimento de culpa por ter fugido, não poderá nunca ser apagada. Impossível negar o tempo, como impossível fora detê-lo ou revertê-lo. O tempo é, o devir constitui a realidade de homens, culturas, comunidades, em constante mutação, caminhando para a frente mas com a memória marcada pelo passado.

Essa é a angústia do homem moderno, seja ele de onde for, que tenha consciência de sua historicidade, e que reconheça no devir a marca da experiência humana. Tomarei de F. Scott Fitzgerald as palavras finais de *The Great Gatsby*, que sintetizam essa experiência: "So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past".⁷

NOTAS

- ¹ SIMPSON, Lewis P. *Southern Fiction*. In: *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. Ed. por Daniel Hoffman. Harvard, The Belknap Press, 1979. p. 153 (tradução minha).
- ² ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa, Edições 70, 1978. p. 11.
- ³ _____. p. 90.
- ⁴ _____. p. 90.
- ⁵ BARTHES, Roland. Mudar o próprio objeto. In: *Atualidade do Mito*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. p. 11.
- ⁶ _____. p. 20.
- ⁷ FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York, Charles Scribner's Sons, 1953. p. 182.