

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

MARCELI MENGARDA

O PERCURSO INSTINTUAL FREUDIANO EM PERSONAGENS DE
TENNESSEE WILLIAMS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA

2014

MARCELI MENGARDA

**O PERCURSO INSTINTUAL FREUDIANO EM PERSONAGENS DE
TENNESSEE WILLIAMS**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso 2, do curso de Licenciatura em Letras – Português/Inglês, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Zama Caixeta Nascentes.

CURITIBA

2014



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Curitiba

Departamento de Comunicação e Expressão
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
Licenciatura em Letras Português/Inglês



TERMO DE APROVAÇÃO

O PERCURSO INSTINTUAL FREUDIANO EM
PERSONAGENS DE TENNESSEE WILLIAMS

por

MARCELI MENGARDA

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi apresentado em 25 de fevereiro de 2014 como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras - Português/Inglês. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof. Dr. Zama Caixeta Nascentes
Prof. Orientador

Prof.^a Dr.^a Miriam Sester Retorta
Membro titular

Prof.^a Dr.^a Márcia Regina Becker
Membro titular

Para Arceste (*in memoriam*) e Maria Luiza, porque o amor
aos pais vai muito além de complexos psicanalíticos.

AGRADECIMENTOS

Ainda que estas poucas linhas não esgotem os agradecimentos que tenho a fazer, e mesmo que não façam justiça a todas as pessoas que estiveram envolvidas nesta empreitada, é necessário que esse espaço seja utilizado para lembrar e agradecer, oficialmente, àqueles que de uma maneira ou outra ajudaram a dar corpo a esse trabalho de pesquisa.

Ao professor Zama Caixeta Nascentes, pela paciência na orientação e pelas valiosas discussões sobre a teoria psicanalítica – e, muito além de Freud, sobre o que é fazer pesquisa científica e análise literária, desde o início do curso de Letras na UTFPR.

A todo o corpo docente da Universidade, em especial à professora Andreia Rutiquewiski Gomes, que orientou a produção do Trabalho de Conclusão de Curso; e às professoras Miriam Sester Retorta, Regina Helena Urias Cabreira e Márcia Regina Becker, integrantes da banca, que dedicaram seu tempo e atenção à leitura desse trabalho. Todos os professores e colegas do curso, em algum momento, contribuíram para o crescimento que a universidade me proporcionou.

À minha família, que compreendeu a distância e a ausência em diversos momentos. A todos os parentes que perguntavam, a cada reunião de fim de ano, se eu já estava na faculdade e qual era mesmo o curso que eu estava fazendo. Obrigada, especialmente, a Maria Luiza, Araceli e à Marília, que ajudou a plantar em mim o gosto pela psicanálise.

A todos os amigos que acompanharam minha trajetória acadêmica, de perto ou de longe; Carolina e Stéfanie, em especial, que dividiram o espaço da estante de livros; Renato, que ensinou métodos valiosos de produção de texto acadêmico; e Jéssica, que compartilhava aquelas análises freudianas improváveis durante as aulas.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo fazer uma análise de duas peças do dramaturgo americano Tennessee Williams – *A Streetcar Named Desire* (1947) e *The Glass Menagerie* (1944) – partindo das personagens Blanche e Amanda e relacionando-as aos outros personagens, com base na teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Para tanto, utilizará as obras do médico vienense e abordará seus conceitos na medida em que eles elucidarem melhor alguns aspectos das peças e do comportamento das personagens. Além disso, serão destacados os aspectos em que uma peça se relaciona com a outra e com o conjunto da obra de Williams.

Palavras-chave: Teatro norte-americano. Psicanálise. Tennessee Williams. Dramaturgia.

ABSTRACT

This work aims to do an analysis of two plays written by the American playwright Tennessee Williams – *A Streetcar named Desire* (1947) and *The Glass Menagerie* (1944) – based on the psychoanalytic theory of Sigmund Freud. For that purpose, both Freud's and Williams' works are going to be read, and the analysis will part from two characters: Blanche and Amanda. In order to achieve its purpose, the work will explore their relations in the plays and with other characters and elucidate these relations as much as possible with concepts of Freudian theory which apply to their behavior. Another objective is to look for correspondences among the plays dealt with here and other works of Tennessee Williams which were not much celebrated by the critic.

Key-words: North-American theatre. Psychoanalysis. Tennessee Williams. Dramaturgy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 O TEATRO DE TENNESSEE WILLIAMS	11
2.1 EXPRESSIONISMO EM RUBRICAS	11
2.2 PEÇAS DE TEATRO	14
2.2.1 <i>The Glass Menagerie</i>	14
2.2.2 <i>A Streetcar Named Desire</i>	15
2.2.3 <i>Suddenly Last Summer</i>	16
3 A TEORIA DOS INSTINTOS NA PSICANÁLISE FREUDIANA E NAS PEÇAS DE TENNESSEE WILLIAMS	17
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS	36

1 INTRODUÇÃO

Há muito tempo a crítica literária se vale do teatro e de sua linguagem que, incluídos no rol da literatura, têm inúmeras particularidades que dizem respeito principalmente à apresentação e ao seu suporte, mas que influenciam muito o texto e a sua realização escrita. É fato também que a crítica literária pode se valer de diversas referências teóricas para a análise de obras específicas ou do conjunto da obra de determinado autor. Principalmente após o século XX e com toda a mudança trazida por vanguardas e modernismos, viu-se aumentar consideravelmente o leque de possibilidades teóricas úteis à análise literária, e nesse arcabouço teórico encontra-se, sem dúvidas, a psicanálise e a crítica psicológica. Dentro do panorama do teatro norte-americano, é possível considerar uma época, logo em seu início, de forte inspiração europeia – ainda que já nesse período os temas e conflitos fossem bastante nacionais – e uma fase de maior maturidade, principalmente após a década de 1920. A partir desse período, a sociedade ocidental passou por mudanças extremas, de grandes guerras a milagres econômicos, e tudo isso refletiu de alguma maneira nessa produção artística. O dramaturgo norte-americano Tennessee Williams e sua obra estão inseridos nesse contexto, e em suas peças é possível ver, além do “espírito do tempo” imbuído em críticas sociais, um tratamento às personagens e situações que tem muito de análise psicológica.

As teorias sobre a mente humana e suas particularidades foram possibilitadas, em enorme parte, pelos trabalhos de Sigmund Freud ainda no fim do século XIX e no início do século posterior. Junto a uma mudança de contexto e de meios de produção, numa época que experimentava uma revolução cultural sem muitos precedentes, Freud investigou a psique sob um novo método, o psicanalítico, e forneceu material de pesquisa desde a formação da consciência e do pensamento até as relações individuais com o social e como a mente atua intermediando essas relações. A psicanálise deu origem a muitas abordagens psicoterápicas; nosso trabalho, contudo, estará fundamentado apenas na teoria freudiana, e será norteadado principalmente pela teoria dos instintos.

Além da já citada influência dessas teorias no referencial teórico da crítica, deve-se chamar atenção também para o fato de que muitos autores, nesta época de vanguarda artística, tinham acesso e interesse pelas mesmas teorias psicanalíticas. Tennessee Williams é um dos exemplos dessa classe de autores, tendo declarado seu interesse pela psicanálise – e ainda que tenha começado a terapia com objetivos pessoais, tornou-se evidente na sua obra que alguns

personagens e situações elucidam muito bem conceitos da teoria freudiana. É nesse ponto que o presente trabalho se insere, buscando, a partir de conceitos trazidos por Sigmund Freud, estabelecer correspondências com peças de teatro de Williams, na medida em que forem possíveis tais ligações. Para tanto, a análise será pautada na teoria dos instintos de Freud, que ajudará a desenvolver melhor suas outras teorias na medida em que elas se relacionem aos dois instintos principais postulados pelo psicanalista. O objetivo aqui é abordar situações e comportamentos dos personagens na medida em que eles ajudem a elucidar conceitos dessa teoria.

Justifica-se o presente trabalho sob o ponto de vista de que é de extrema importância para a construção de uma consciência histórica crítica e posicionada – considerada um dos grandes objetivos da academia e de suas produções – o estudo de manifestações literárias de determinadas épocas, entendendo a dinâmica tanto da literatura quanto da história, já que há inúmeras relações entre elas. Quando essas manifestações literárias se inserem no período da Segunda Guerra Mundial, sua importância aumenta ainda mais, porque elas passam a figurar como influências de muitas das manifestações contemporâneas e sua análise pode ajudar a entender melhor nosso tempo.

A análise das peças de teatro a partir de conceitos da psicologia poderia comportar quaisquer objeções; quanto a isso, tem-se o fato de que o próprio Sigmund Freud, em muitos momentos de sua obra, utiliza obras da literatura universal para exemplificar conceitos. *Hamlet*, de Shakespeare, e *Édipo Rei*, de Sófocles, por exemplo, são usadas pelo vienense para explicar melhor o Complexo de Édipo em *A Interpretação dos Sonhos*, de 1900. Além disso, a própria psicanálise enquanto método de análise pauta-se no uso da linguagem pelo paciente, o que mostra que certa forma de análise literária está ligada em diversos níveis à obra de Freud.

Outro ponto que merece destaque é o relativo ineditismo de produções acadêmicas tratando da obra de Tennessee Williams, principalmente sob o viés psicanalítico, em língua portuguesa. Percebe-se que a maioria dos estudos sobre o dramaturgo norte-americano está em inglês, o que limita de algum modo seu acesso. Espera-se que o presente trabalho possa ajudar a democratizar o acesso a essa produção, na medida em que fará referências a algumas dessas obras.

Este trabalho é de pesquisa bibliográfica e análise; desse modo, ainda que a pesquisa não siga necessariamente uma ordem metódica ou específica, é necessário que a apresentação dos resultados seja organizada de maneira inteligível e com relativa causalidade entre os conceitos e as discussões. Desse modo, de início a obra de Tennessee Williams será discutida

de maneira mais geral – abordando principalmente o expressionismo como estilo predominante em suas peças, em contraposição ao realismo da época – seguida de resumos das peças que serão abordadas no decorrer do trabalho. Em seguida, os conceitos freudianos serão abordados partindo da teoria dos instintos – desse modo, as ideias de neurose, histeria, complexo de Édipo e tabu, suas causas e desdobramentos serão ligados à manifestação dos instintos na psique –, apresentados com base em bibliografia diversa do psicanalista vienense. Finalmente, os conceitos freudianos serão seguidos pela referência às obras, personagens e situações de peças de Williams em que aparecem ou em que a eles há referência.

Como referencial teórico, para a análise, serão utilizadas peças de teatro do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams [1911-1983], escritas principalmente entre as décadas de 1940 e 1950 – e, destas, será dada maior ênfase a *The Glass Menagerie* (1944), *A Streetcar named Desire* (1947) e *Suddenly Last Summer* (1958) e às personagens Amanda e Blanche (protagonistas das duas primeiras peças, respectivamente). Quanto à obra de Freud, a pesquisa contempla obras como *A Interpretação dos Sonhos* (1900) e *Totem e Tabu* (1913), e textos selecionados, principalmente o *Esboço de psicanálise* (1940), que norteará a apresentação da teoria dos instintos junto à *Comunicação preliminar* (1893) e *As Neuropsicoses de Defesa* (1894). Além das obras de Freud, que servirão de guia para a análise das peças de teatro, serão utilizados também textos complementares, selecionados dentre a crítica da obra de Williams, na medida em que forem necessários para oferecer um panorama de seus trabalhos e de seu estilo.

2 O TEATRO DE TENNESSEE WILLIAMS

2.1 EXPRESSIONISMO EM RUBRICAS

Em um prefácio à publicação de *The Glass Menagerie*, Tennessee Williams apresenta algumas diretrizes que propõe servirem não só à montagem dessa peça, especificamente, como também a uma nova concepção de montagem teatral. Como a peça trata de – e é oriunda da – memória, as indicações de Williams no início do texto são de que o realismo não seja determinante na montagem. Para o autor, o expressionismo e outras formas de expressão não convencionais não têm como objetivo (ou, ao menos, não deveriam ter) fugir à realidade; ao contrário, essas técnicas não convencionais servem para chegar à realidade de modo mais efetivo, já que se valem de “uma expressão mais penetrante e vívida das coisas como elas são” (WILLIAMS, 1979, p. 229)¹. Desse modo, as instruções para a composição do palco sugerem um uso de luz mais opaca e sombria, música para acompanhar as cenas, complementando-as, e até o uso de legendas que fazem referência a determinados momentos do enredo – e que reforçam o caráter de memórias do narrador. Sobre essas instruções, Tennessee Williams ressalta serem elas válidas não só para *The Glass Menagerie*, mas para toda uma nova concepção de teatro, que deveria tomar o lugar das convenções realistas então vigentes (WILLIAMS, 1979, p. 229).

O uso desses recursos expressivos é bastante recorrente em suas peças de teatro; a polka que toca em diferentes momentos de *A Streetcar named Desire* acompanhando as reações e lembranças da personagem Blanche é um exemplo disso. Nessa peça, a concepção de “*plastic theatre*” de Tennessee Williams aparece novamente como base e diretriz para montagens. Estudos posteriores comprovam e aprofundam essa análise do expressionismo no teatro de Williams. Richard E. Kramer, em artigo publicado no *Tennessee Williams’ Annual Review*, aborda o *plastic theatre* a partir do que expõe Williams na introdução da peça comentada anteriormente aqui, e de fatos biográficos do dramaturgo, em busca das influências e dos fatores que o teriam levado a essa concepção. Kramer caracteriza o teatro de Williams dessa forma:

Ele descreve movimentos como os de dança, estilizados, e destaca a simplicidade e uma limitação, na atuação e na cenografia, em todos os elementos do palco. Na verdade, apesar de não usar esse termo, ele descreve um teatro que é, por definição,

¹ Tradução livre. No original: “a more penetrating and vivid expression of things as they are.” (WILLIAMS, 1979, p. 229).

expressionista – onde as emoções da peça são traduzidas em imagem ou som no palco (...) (KRAMER, 2002, p. 3)².

Tennessee Williams nomeia, em diversos momentos, seu teatro como expressionista; outro termo que costuma usar é *plastic theatre* e, sobre esse termo, Kramer conjectura ter sido ele influência dos estudos do pintor Hans Hofmann, com quem Williams teve contato no começo da década de 1940 (KRAMER, 2002, p. 3). Hofmann é considerado um pintor do expressionismo abstrato (movimento que teve muita força nos anos 1940 e 1950 e que é comumente representado por Jackson Pollock, um dos mais famosos expressionistas abstratos). As expressões *plasticity* e *plastic space*, apesar de nunca terem sido citadas oficialmente pelo pintor, são a ele creditadas pelo dramaturgo. Segundo Kramer, sobre essas noções, “o que ambos diziam era que o espaço não era inerte, mas algo vivo, e que o espaço não ocupado não era apenas vazio, mas tão significativo para a obra quanto o espaço ocupado” (KRAMER, 2002, p. 4)³.

Além das influências de Hans Hofmann, o autor do artigo aponta um curso de Erwin Piscator, a obra de Eugene O’Neill e a própria experiência de Williams no estúdio cinematográfico MGM como fatores determinantes de seu teatro expressionista (KRAMER, 2002, p. 5-6). Um dos pontos que mais destaca, e que é extremamente característico e perceptível nas diversas obras do dramaturgo americano, é o que segue, em extensa mas elucidativa citação:

Williams queria que todos os chamados “elementos de produção”, tradicionalmente adicionados pelo diretor e cenógrafos, fossem aspectos tão importantes para a peça quanto o texto, e fizessem parte do processo criativo do dramaturgo. Ao invés de apenas escrever o texto e então mandá-lo para um diretor e seu time de artistas do teatro que adicionariam os elementos não verbais que transformam um texto em uma experiência teatral, Williams era visionário de um teatro que começa já nos dramaturgos, que criam uma experiência teatral *no* roteiro porque eles não estão só organizando palavras, mas imagens cênicas. (KRAMER, 2002, p. 6-7)⁴.

² Tradução livre. No original: “He describes stylized, dance-like movement and stresses simplicity and restraint in acting and design and all the elements of the staging. In fact, though he does not use the word, he describes a theatre that is, by definition, expressionistic – where the emotions of the play are rendered visually or aurally on the stage (...)” (KRAMER, 2002, p. 3).

³ Tradução livre. No original: “what both men said was that space is not inert but alive, and that unoccupied space is not just empty but as significant to the work as the occupied space” (KRAMER, 2002, p. 4).

⁴ Tradução livre. No original: “Williams wanted all the so-called production elements traditionally added by the director and designers to be co-equal aspects of the play and part of the playwright’s creative process. Instead of merely composing the text of a play and then turning it over to a director and his team of theatre artists who will add the non-verbal elements that turn a play into a theatrical experience, Williams envisioned a theatre which begins with the playwrights who create the theatrical experience *in* the script because they are not just composing words, but theatrical images.” (KRAMER, 2002, p. 6-7).

Ao final de seu texto, Kramer destaca a importância que teve essa concepção numa época em que o realismo era predominante, e como Williams influenciou e tornou o *plastic theatre* e o expressionismo práticas mais comuns, verificadas posteriormente (e até os dias atuais) em diretores como Eisenstein, Brecht e Lyubimov, diretores estes que atuavam de maneira mais abrangente na produção de suas peças – desde a escrita até a atuação, de uma forma que Tennessee Williams teria desejado mas não conseguira fazer em seu tempo (KRAMER, 2002, p. 7).

Ainda sobre o expressionismo no teatro de Tennessee Williams, e sobre ele especificamente em *A Streetcar named Desire*, há um trabalho de pesquisa bastante elucidativo de Henry I. Schvey (2010) que aborda o uso das cores na peça como instrumento conveniente à narrativa e à construção dos personagens. Schvey chama a atenção para a descrição dos personagens, principalmente Blanche e Stanley, e as indicações de cores que rodeiam essas descrições: enquanto Blanche está sempre vestida de branco, sendo comparada propriamente a uma mariposa – seu nome já indica essa pureza e, de certa forma, “imparcialidade”, Stanley é caracterizado por roupas de cores bastante vibrantes, o que liga-se à sua natureza selvagem e impetuosa (SCHVEY, 2010, p. 68-69). Nesse ponto, já seria possível levantar hipóteses sobre como esse embate entre selvagem e civilizado se dá na peça e como a psicanálise interpreta a mesma questão; adiante, a teoria dos instintos poderá lançar alguma luz sobre esse problema. Além disso, o autor se debruça sobre o jogo de pôquer na Cena 3; mencionando, inclusive, que um dos títulos originais dessa peça era “The Poker Night”, Schvey aponta a descrição da mesa em que jogam os homens, que Williams compara ao quadro *The night café* (1888) de Vincent Van Gogh, considerado um dos mais expressionistas no conjunto da obra desse pintor (SCHVEY, 2010, p. 65). O uso de cores vibrantes, tanto no que se refere à luz quanto à vestimenta dos jogadores, e a comparação com Van Gogh sugerem, para Schvey, que não apenas a cena teria essas indicações visuais, funcionando quase como uma pintura por conter rubricas que recomendam silêncio, como também seria permeada por todo o sentimento que perpassa a pintura de referência (SCHVEY, 2010, p. 65).

2.2 PEÇAS DE TEATRO

2.2.1 *The Glass Menagerie*

A peça *The Glass Menagerie*, escrita em 1944, é considerada um dos trabalhos de maior teor autobiográfico⁵ do dramaturgo Tennessee Williams. As origens desse enredo remontam a um conto que data de 1943, chamado *Portrait of a Girl in Glass*, em que já são apresentados os personagens Tom, Laura e o *gentleman caller* Jim. Mais tarde, naquele mesmo ano, Williams adaptou o texto para o cinema enquanto trabalhava para a MGM, num roteiro chamado *The Gentleman Caller*, sem muito sucesso. Só um ano depois dessas tentativas é que o texto tomou forma como peça de teatro.

A peça envolve, em diferentes níveis e expressões, a memória. Isso se deve em grande parte à figura do narrador, Tom, que dirige sua fala à plateia em diversos momentos, explicando ou comentando fatos do enredo. Daí vem a história de sua família: sua mãe, Amanda, é uma mulher saudosista de um passado em que teve muitos pretendentes, porque acabou casando com um homem que abandonou a família sem maiores explicações. Ainda que tenha ido embora, o pai persiste na família como um espectro – a indicação de cenografia é de que haja uma fotografia sua na sala, e em diversos momentos do texto os personagens interagem com essa imagem. Laura é a irmã de Tom; ainda que seja a irmã mais velha, é a personagem mais frágil e que mais vive reclusa, em sua timidez, durante a peça. Por ter tido um problema quando criança, tem uma perna levemente mais curta que a outra, o que a leva a mancar – e, ainda que isso seja quase imperceptível para quem não a conhece, toma proporções exageradas para a própria menina, que se fecha em um mundo particular, sendo extremamente tímida e solitária.

A primeira parte da peça contempla o cotidiano dessa família: Tom trabalhando em um emprego que não o satisfaz para ajudar a manter a casa, enquanto sonha em ser escritor; Amanda preocupada com o destino dos filhos, cobrindo-os de todos os cuidados possíveis; e Laura, presa em si mesma e dedicando-se apenas a uma coleção de bibelôs de vidro (daí o nome da peça, *The Glass Menagerie*). Nesse ponto, já é possível ver alguns padrões de comportamento familiar, principalmente entre Amanda e Tom. Na segunda metade da peça,

⁵ São bastante comuns as análises da obra de Williams baseando inúmeros fatos e situações de suas peças em sua biografia. *The Glass Menagerie*, por exemplo, tem personagens que diz-se referirem à sua mãe, pai e irmã. No entanto, por não ser o objetivo desse trabalho, preferiu-se aqui não contemplar quaisquer dados biográficos do autor.

Tom traz um colega de trabalho, Jim (descrito por Williams como “*A nice, ordinary, young man*”), para jantar, a fim de que ele fosse o *gentleman caller* de sua irmã e que houvesse qualquer chance de casamento entre eles – o que possibilitaria a Tom sair de casa e viajar o mundo, como sonhava. Durante esse encontro, Jim consegue ultrapassar as barreiras construídas por Laura e aproximar-se muito dela, para depois revelar que estava noivo de outra moça, com quem casaria em breve. Após o incidente do jantar, Tom vai embora de casa sem rumo certo – como fez seu pai, anteriormente – e termina a peça lamentando-se por não conseguir abandonar a preocupação por sua mãe e principalmente por Laura, a quem deixou sem quaisquer condições ou apoio financeiro.

2.2.2 *A Streetcar Named Desire*

A Streetcar named Desire, que data de 1947, rendeu a Williams o Pulitzer Prize for Drama e o prêmio de melhor peça do New York Drama Critics’ Circle em 1948. Considerada uma alegoria da queda da velha aristocracia sulista americana, superada pela nova força de trabalho (estrangeira, principalmente), a peça narra a visita de Blanche DuBois à casa de sua irmã, Stella, e de seu cunhado Stanley Kowalski, logo após ter perdido o palacete e as plantações da família em decorrência da morte de todos os outros familiares. Blanche chega à casa de sua irmã porque não tem mais para onde ir; depois de perder todas as posses da família, acaba se envolvendo em um escândalo na escola onde ensinava inglês, por ter supostamente se envolvido com um adolescente.

Durante boa parte da peça, Blanche tenta manter uma imagem inocente e virginal, que fica muito clara em seu discurso o tempo todo, cheio de sugestões e rodeios, sem que haja espaço para qualquer reação mais exaltada. Perpassa toda a peça uma tensão entre o comportamento de Blanche e o de Stanley, que é puro instinto e não possui o ‘refinamento’ que a moça tanto defende (ainda que, como será visto adiante, anseie por esse mesmo instinto). Por mais que deseje casar-se com um dos amigos de seu cunhado, acabam vindo à tona as inúmeras histórias de seu passado recente e comportamento libertino, o que a leva a ser violentada por Stanley e internada em uma clínica psiquiátrica, como forma de manter o casamento de sua irmã intacto – o que acontece junto ao nascimento do primeiro filho do casal e encerra a peça.

2.2.3 *Suddenly Last Summer*

Essa peça foi lançada pela primeira vez em 1958, junto com outra peça de um ato chamada *Something Unspoken*, sob o nome de *The Garden District*. A primeira dessas peças, *Something Unspoken*, narra uma conversa entre Cornelia Scott, uma sexagenária sulista muito rica, e Grace Lancaster, que trabalha para essa senhora há algum tempo. É um texto bastante curto e durante toda a ação fica claro que há alguma coisa a ser falada entre as duas mulheres. A tensão crescente, ainda que culmine em algumas falas de teor mais emocional, termina por não revelar inteiramente o que é o “algo não falado” entre as duas mulheres. Ainda que essa peça não vá ser tratada no presente trabalho, esse algo de que não se fala, suas implicações e o modo como a análise psicanalítica se apropria do discurso são pontos nodais da teoria de Sigmund Freud.

Suddenly Last Summer, por sua vez, toma lugar também em Nova Orleans, em uma mansão de estilo vitoriano (representando, novamente, o velho sul e sua prosperidade decadente). Mrs Venable, também de idade avançada, narra a um jovem médico sua relação com o filho, Sebastian, que havia morrido no verão anterior. Depois, a peça torna-se a alegoria de um julgamento, já que Catharine, a prima de Sebastian que o acompanhava em sua última viagem e presenciou sua morte, conta ao médico e à tia o que aconteceu na ocasião da morte do jovem, sendo mandada para um sanatório, por ordem de Mrs Venable. É marcante, em toda a peça, uma aura de selvageria, que pode ser vista nas indicações das rubricas e na narrativa de Charlotte.

3 A TEORIA DOS INSTINTOS NA PSICANÁLISE FREUDIANA E NAS PEÇAS DE TENNESSEE WILLIAMS

As investigações do austríaco Sigmund Freud sobre a constituição da psique e suas particularidades o levaram a estabelecer diversas pontes entre o que é puramente psíquico e o que provém da biologia ou é puramente fisiológico. Ao mesmo tempo em que não nega a influência dos processos biofisiológicos na constituição da mente, Freud estabelece que após haver a conexão entre essas duas instâncias, o que está na mente torna-se material psíquico e fica sujeito a outras influências, principalmente pelo fato de que na psique, os estímulos que antes eram puramente fisiológicos ligam-se a ideias e representações.

Pensando ainda na constituição da mente e no caminho que há entre o biológico e o psicológico, a definição das partes que compõem o aparelho psíquico proposta pelo vienense elucidada em alguns pontos a sutileza dessas conexões, principalmente porque algumas dessas partes estão mais sujeitas aos estímulos fisiológicos, enquanto outras são compostas de material quase que exclusivamente elaborado, já fazendo parte da consciência. Cumpre apresentar de forma resumida essas três instâncias da psique, conforme elaboradas por Freud. O *id* é a mais antiga das partes do aparelho psíquico. Ele “contém tudo o que é herdado, (...) que está assente na constituição” (FREUD, [1940] 1996a, p. 158), e inclui os instintos, principalmente, que têm nessa instância sua primeira elaboração psíquica. Já o *ego*, considerado uma parte do *id* que se modificou, evoluindo até tornar-se um “escudo protetor contra estímulos” (FREUD, [1940] 1996a, p. 158), tem a função de intermediar as exigências do *id* e do mundo externo e detém o controle dos movimentos conscientes, visando sempre a autopreservação. Há ainda uma terceira força com que o *ego* deve lidar: é o que Freud chama de *superego*, caracterizando-o como “um agente especial no qual se prolonga a influência parental” (FREUD, [1940] 1996a, p. 159). Desse modo, o indivíduo tem que administrar, durante toda a vida, os estímulos instintuais provenientes do *id* com as exigências da realidade e da cultura em que está inserido. Os mecanismos através dos quais o *ego* administra – ou não – esses estímulos e a realidade são parte da teoria psicanalítica de Freud, já que o descompasso entre os componentes da psique é a fonte de neuroses e diversos conflitos psicológicos.

A teoria do instinto, como apresentada pelo psicanalista vienense, continua tratando dessa ligação entre o biofisiológico e a psique; dessa forma, pode-se entender o instinto (ou

pulsão, *Trieb*⁶) tanto como o que é puramente biológico, na forma de estímulos e descarga de energia proveniente de órgãos e glândulas, como sua realização na mente, quando há a ligação desse estímulo à ideia/representação e ao afeto, no caminho de sua descarga. O modelo teórico da pulsão em Freud é dual. Constitui um fato marcante, quando se lê a obra do psicanalista austríaco, sua tentativa de reduzir a tipologia dos instintos. Com efeito, ao falar dos instintos como exigências somáticas, menciona ser possível identificar diversos instintos determinados, mas coloca como seu interesse maior a possibilidade de “fazer remontar todos esses numerosos instintos a uns poucos básicos” (FREUD, [1940] 1996a, p. 161). Após algumas considerações sobre o caráter de deslocamento e substituição desses instintos, Freud termina por postular, ainda que de forma presumida, “a existência de apenas dois instintos básicos, *Eros* e o *instinto destrutivo*” (FREUD, [1940] 1996a, p. 161). Ainda que Freud não tenha usado esse termo no texto a que se faz referência, convencionou-se chamar a esse instinto de morte *Thanatos*, e essa nomenclatura também será utilizada aqui.

Eros, também conhecido como *instinto de vida*, tem como objetivo unir, “estabelecer unidades cada vez maiores e assim preservá-las” (FREUD, [1940] 1996a, p. 161). Já o instinto destrutivo, também chamado *instinto de morte*, tem como objetivo “desfazer conexões e, assim, destruir coisas” (FREUD, [1940] 1996a, p. 161) e, dessa forma, confirma a tendência de todas as coisas vivas de caminharem em direção a um estado inorgânico. Todas as funções biológicas são desempenhadas a partir de uma necessidade manifestada por algum desses instintos, ou mesmo pela combinação dos dois. Além disso, esses instintos têm uma capacidade muito grande de moverem-se de uma representação para outra; desse modo, o indivíduo tem que lidar durante toda a sua vida com transferências do instinto de morte, por exemplo, com direção à autodestrutividade; ou com a fixação da libido (*Eros*) a outros objetos, o que ocorre quando a pessoa está apaixonada (FREUD, [1940] 1996a, p. 163).

O percurso instintual, do estímulo ou pulsão até a ideia/representação e sua carga de afeto, é uma dessas pontes que conectam a psique à fisiologia humana. De maneira resumida, o ciclo se inicia quando um estímulo, proveniente de algum órgão ou glândula, chega à psique e a estimula (mais do que em intensidade, Freud falava em uma corrente intermitente). A pressão cada vez mais crescente causa desprazer e acaba por transformar esse estímulo em uma ideia/representação, por meio de imagens, o que leva o indivíduo a realizar ações que

⁶ O termo utilizado por Freud para “instinto” é o vocábulo alemão *Trieb*. Luis Hanns, em sua obra *A Teoria Pulsional na Clínica de Freud* (Imago, 1999), oferece uma síntese entre conceito e teoria ao tratar dos diversos sentidos que contém *Trieb*, e como cada um deles liga-se a um ponto da teoria dos instintos (daí a importância de conhecer o vocábulo alemão e todas as suas implicações, muitas das quais podem se perder no processo de tradução). *Trieb* pode ser traduzido como “instinto” ou “pulsão”; no presente trabalho, são utilizados esses dois termos indistintamente.

cheguem ao prazer. As ideias e representações que chegam à psique vêm acompanhadas de uma carga de afeto, e esse afeto, como os instintos, pode ser transferido de diversas formas em busca de economia psíquica (HANNIS, 1999, p. 50-53)⁷.

Ao falar da neurose, em seus primeiros trabalhos, Freud apresenta algumas tipologias, em que se encontram a histeria, a fobia e a obsessão; nesta pesquisa, no entanto, mais importante que a nomenclatura e a sintomática de cada neuropsicose de defesa é o fato de a neurose ser decorrente de um conflito do *ego* com os instintos, principalmente Eros, e da dificuldade, por parte do indivíduo, de administrar a tensão entre as pulsões e as exigências da vida cotidiana. Essa incompatibilidade de representações acaba por suscitar afetos aflitivos, que o sujeito decide esquecer por não conseguir resolver dentro de seu pensamento (FREUD, [1894] 1987b, p. 55). No entanto, é impossível livrar-se tanto do traço mnêmico quanto da representação e do afeto ligado a ela; o mais próximo que se pode chegar disso é retirar o afeto da representação e torná-la fraca. Desse modo, a representação não dará mais trabalho nenhum à associação ou à atividade psíquica. Contudo, como destaca Freud, “a soma de excitação [o afeto] desvinculada dela tem que ser utilizada de alguma outra forma” (FREUD, [1894] 1987b, p. 56).

Esse afeto pode não ser convertido em sintomas psicofísicos, mas, ao contrário, ficar na esfera psíquica. No entanto, como está livre, “liga-se a outras representações que não são incompatíveis em si mesmas, e graças a essa ‘falsa ligação’, tais representações se transformam em representações obsessivas” (FREUD, [1894] 1987b, p. 58). Em sua maior parte, como destaca o austríaco, há uma grande influência da vida sexual do paciente nesse processo, quando tenta recalcar representações sexuais incompatíveis (FREUD, [1894] 1987b, p. 59). Nesse ponto, fica clara a participação de Eros na etiologia da neurose; aqui também emerge e é justificada a validade da técnica de psicanálise através da livre associação. Além disso, Freud destaca que “o eu leva muito menos vantagem escolhendo a transposição do afeto como método de defesa do que escolhendo a conversão histérica da excitação psíquica em inervação somática” (FREUD, [1894] 1987b, p. 60-61).

Se pensarmos em uma das bases da teoria freudiana, o fato de que afetos e sentimentos reprimidos acabam retornando, por vias não usuais e que talvez não tenham relação direta com a causa daqueles afetos, é possível encontrar nas peças de teatro de Tennessee Williams que serão abordadas aqui inúmeros exemplos de situações em que as reações dos personagens são pautadas não tanto pela ação imediatamente anterior, mas antes

⁷ Optou-se por usar, aqui, uma fonte de releitura de Freud quanto ao percurso da pulsão, principalmente porque Hannis (1999) resume esse ciclo de um modo bastante didático e útil à breve apresentação, nesta pesquisa.

por transferências, recalcamientos e afetos muito anteriores que aparecem naquele determinado momento. O comportamento de Blanche, em *A Streetcar Named Desire*, ilustra muito bem a tensão entre os instintos do *id* e o *ego* em quase todos os momentos – destaca-se, no entanto, a dificuldade que o *ego* tem, nesse caso, de lidar com a realidade, principalmente por estar preso a representações distorcidas, influenciadas por traumas (aqui, principalmente a sua relação com o marido, Allan, a quem a moça acusou pelo homossexualismo e de cujo suicídio se culpa intensamente).

Blanche, representante da aristocracia rural sulista dos Estados Unidos, é professora de inglês; de seu discurso, fica muito claro que, em sua vida, as convenções e exigências da cultura cumprem um papel muito importante. Desde sua chegada à casa de Stella, em Nova Orleans, a rubrica deixa claro seu não pertencimento àquele cenário: “Sua aparência é incongruente com esse cenário. Ela (...) parece estar vestida para um chá da tarde ou para um coquetel no *garden district* [uma vizinhança de Nova Orleans marcada pelas mansões]” (WILLIAMS, 1979, p. 117)⁸. Em todas as suas interações com os outros personagens da peça, principalmente nos primeiros contatos que tem com cada um deles, Blanche abusa de costumes e maneiras, e suas conversas e trejeitos parecem um tanto ensaiados. No entanto, por mais que seu comportamento seja minuciosamente controlado, seus instintos não tornam-se inexistentes ou inofensivos. O que acontece com essa personagem é ilustrativo do que explica Freud sobre a dinâmica da pulsão ligando-se a uma ou outra representação, sendo transferida de um lugar para outro já que não consegue ser eliminada.

As manifestações dos instintos e desejos reprimidos de Blanche se dão de diversas maneiras. Atos falhos e palavras que “saem” do nada são um exemplo dessas manifestações, como pode-se ver em parte da cena 1, logo que a professora chega à casa da irmã:

Oh, meu bebê! Stella! (...) Achei que você nunca voltaria para esse lugar horrível! O que eu estou dizendo! Não quis dizer isso. Quis levar isso numa boa e dizer – Oh, que localização maravilhosa e tal – Ha-a-ha! (WILLIAMS, 1979, p. 120)⁹.

Durante toda a peça, a personagem toma banhos quentes, como forma de “acalmar os nervos”. Muitos sintomas propriamente somáticos, já além de lapsos de linguagem ou da incapacidade de lidar com a realidade, podem ser vistos em Blanche durante a peça toda. Alguns trechos da peça são bastante ilustrativos desse comportamento, e o que segue toma

⁸ Tradução livre. No original: “Her appearance is incongruous to this setting. She is (...) looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district” (WILLIAMS, 1979, p. 117).

⁹ Tradução livre. No original: “Oh, my baby! Stella! (...) I thought you would never come back to this horrible place! What am I saying! I didn’t mean to say that. I meant to be nice about it and say – Oh, what a convenient location and such – Ha-a-ha!” (WILLIAMS, 1979, p. 120).

lugar na cena 5, logo depois de Stanley fazer à cunhada uma pergunta bastante pessoal, sobre fatos de seu passado recente que ela fazia questão de esconder e ele havia descoberto por meio de um conhecido:

BLANCHE: Isso, querida. Cuidado pra colocar – essa espuminha escorre!
 [BLANCHE ri estridentemente e pega o copo, mas sua mão treme tanto que o copo quase escapa e cai. STELLA serve a coca-cola no copo. Ela escorre e se esparrama. BLANCHE dá um grito lancinante.]
 STELLA [assustada com o grito] Meu Deus!
 BLANCHE: Bem na minha saia branca tão bonita!
 STELLA: Oh... Use meu lençinho. Passe suavemente.
 BLANCHE [se recuperando devagar]: Eu sei – suavemente – suavemente...
 STELLA: Manchou?
 BLANCHE: Nem um pouco. Ha-ha! Que sorte, né? [Ela senta ainda tremendo e toma um gole. Ela segura o copo com as duas mãos e continua rindo um pouco.]
 STELLA: Por que você gritou daquele jeito?
 BLANCHE: Eu não sei por que gritei! (WILLIAMS, 1979, p. 170-171)¹⁰.

Nesse trecho, também é possível perceber como esse conflito do *ego* com as pulsões pode desencadear, muitas vezes, super-reações a fatos que normalmente não causariam tanta comoção, e como a própria pessoa percebe que algo ali, naquele momento, fugiu do crivo do pensamento consciente, porque fica sem uma explicação racional que sirva de motivo à ação. Ainda sobre a neurose em Blanche, merece destaque pela recorrência na peça toda o fato de ela levar o nó dos dedos até os lábios, em diversos momentos, um movimento que parece muito inconsciente e tem ligação com algum afeto reprimido ou alguma representação com que ela não consegue lidar direito. Essas reações podem ser tanto fruto de recalque quanto a satisfação do instinto por meio de uma ação substitutiva, ou até mesmo uma defesa contra o próprio instinto.

A personagem representante da aristocracia sulista, em seu discurso, advoga contra toda e qualquer forma de manifestação dos instintos; no entanto, como é possível descobrir posteriormente, Blanche teve um comportamento promíscuo durante algum tempo, logo antes de chegar à casa da irmã, logo depois de perder todas as propriedades da família. Isso

¹⁰ Tradução livre. No original: “BLANCHE: Yes, honey. Watch how you pour – that fizzy stuff foams over!
 [BLANCHE laughs shrilly and grabs the glass, but her hand shakes so it almost slips from her grasp. Stella pours the coke into the glass. It foams over and spills. BLANCHE gives a piercing cry.]
 STELLA [shocked by the cry] Heavens!
 BLANCHE: Right on my pretty white skirt!
 STELLA: Oh... Use my hanky. Blot gently.
 BLANCHE [slowly recovering]: I know – gently – gently...
 STELLA: Did it stain?
 BLANCHE: Not a bit. Ha-ha! Isn't that lucky? [She sits down shakily, taking a grateful drink. She holds the glass in both hands and continues to laugh a little.]
 STELLA: Why did you scream like that?
 BLANCHE: I don't know why I screamed!” (WILLIAMS, 1979, p. 170-171).

confirma o pressuposto de que não é possível que as representações originadas dos instintos desapareçam por completo, mas o máximo que pode acontecer é que essas cargas de afeto sejam transferidas para outras representações, ou ainda que sejam direcionadas à sua função original, que a pessoa tentava recalcar mas que realiza de forma urgente e catártica. Freud resume essa tendência de comportamento no seguinte trecho:

O caráter histérico permite identificar um grau de *recalcamento sexual* que ultrapassa a medida normal; uma intensificação da resistência à pulsão sexual (que já ficamos conhecendo como vergonha, asco e moralidade); e uma fuga como que instintiva a qualquer ocupação do intelecto com o problema do sexo (...). (FREUD, [1905] 1996b, p. 156).

E completa, dizendo que esse traço pode ainda ficar encoberto por outro de seus fatores constitucionais: “o desenvolvimento desmedido da pulsão sexual” (FREUD, [1905] 1996b, p. 156), caso que Blanche ilustra muito bem em alguns momentos da narrativa.

A neurose, de maneira geral, está mais ligada a Eros, o instinto sexual, em sua natureza e manifestações, do que ao instinto de morte. No entanto, nem Eros nem o instinto destrutivo operam de maneira isolada e exclusiva. Há muitos aspectos da psique que devem muito de sua origem e processos a ambos, combinados em diversos níveis. O Complexo de Édipo, por exemplo, envolve tanto o instinto sexual quanto o instinto agressivo (cada um deles direcionado a um dos pais), tendo como primário justamente o ódio enquanto instinto de morte. Esse conceito é abordado na obra *A interpretação dos sonhos*, de 1900, quando Freud fala da hostilidade entre irmãos. De início, é apontada a diferença que existe, e deve ser observada, quanto à relação entre pais e filhos, entre “o que os padrões culturais de devoção filial exigem dessa relação e o que a observação cotidiana mostra ser a realidade” (FREUD, [1900] 2010, p. 148). Segundo o psicanalista, essa relação entre pais “propicia as mais amplas oportunidades de surgimento de desejos que não podem passar pela censura” (FREUD, [1900] 2010, p. 148), material de que trata a sua teoria em grande escala. Ao tratar desses sentimentos hostis que as crianças – e muitas vezes, também quando adultos – têm por seus pais, começam a aparecer os pressupostos principais do conceito edipiano, baseados principalmente na experiência de Freud com seus pacientes psiconeuróticos: defende ele que as crianças têm o despertar de seus desejos sexuais muito cedo (hesitando inclusive em chamá-los assim, já que estão em um estágio muito embrionário), e que “o primeiro amor da menina é por seu pai, enquanto os primeiros desejos infantis do menino são por sua mãe” (FREUD, [1900] 2010, p. 149). Daí decorre que o menino encare seu pai como rival, e a menina tenha esse sentimento por sua mãe; além disso, isso pode justificar a hostilidade entre

irmãs ou irmãos. Enquanto defende que o papel dessa relação na formação de uma psicose, depois, é determinante, Freud destaca que essa relação ocorre com todas as crianças; conseguir transferir o desejo da figura do pai e da mãe para outras pessoas, posteriormente, é o que acompanha o desenvolvimento normal, e os psicoseuróticos só se diferenciam deles por exibirem, “numa escala ampliada, sentimentos de amor e ódio pelos pais” (FREUD, [1900] 2010, p. 151).

Para ilustrar o conceito anteriormente apresentado, Freud utiliza a lenda do Rei Édipo, transformada por Sófocles em uma tragédia grega de mesmo nome. Resumidamente, a tragédia narra a história de Édipo, filho de Laio, rei de Tebas, e de Jocasta, que foi abandonado logo ao nascer, após o oráculo revelar que ele seria protagonista de uma horrível tragédia, ao matar seu pai e casar-se com sua mãe. Édipo, algum tempo depois, enquanto era criado em uma corte estrangeira, ouve a mesma previsão do oráculo e, desesperado, foge de casa para evitar cometer esses terríveis crimes. Sem saber sua verdadeira origem, foge do local em que cresceu e, no caminho, encontra Laio e o mata em uma briga. Chegando a Tebas, resolve o enigma da Esfinge e é declarado rei, ganhando a mão de Jocasta e tendo com ela, sua mãe, dois filhos. Algum tempo depois, em decorrência de uma peste que aflige a cidade, o oráculo revela que a bonança só voltará ao lugar após a expulsão do assassino de Laio. É aí que toma lugar a tragédia de Sófocles: durante toda a peça, Édipo vai descobrindo que cumpriu o destino que lhe impuseram os deuses, por mais que tentasse dele se desviar, e é realmente o assassino de seu pai. Ao final, cega a si próprio e vai embora de Tebas (FREUD, [1900] 2010, p. 151).

Sigmund Freud credita a popularidade e o modo como essa peça ainda significa muito mesmo estando aparentemente fora de seu tempo à relação que o destino de Édipo tem com os desejos infantis de todas as pessoas. Segundo o psicanalista, “o Rei Édipo (...) simplesmente nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis” (FREUD, [1900] 2010, p. 152), mas ressalta que “mais afortunados que ele, entretimentos conseguimos, na medida em que não nos tenhamos tornado psicoseuróticos, desprender nossos impulsos sexuais de nossas mães e esquecer nosso ciúme de nossos pais” (FREUD, [1900] 2010, p. 152), através do recalçamento. Além de citar Édipo Rei, compara-o a *Hamlet*, de Shakespeare, destacando como a apresentação de um mesmo sentimento é diferente através dos tempos, principalmente devido à maior capacidade de recalçamento que a humanidade vinha experimentando. Nesse ponto, a tragédia toma uma importância destacável na análise de Freud, e justifica o trabalho aqui realizado de elucidar conceitos da teoria freudiana a partir de obras da literatura. Sobre esse ponto, diz o psicanalista que da mesma forma que os

sintomas neuróticos e os sonhos são passíveis de superinterpretação (e devem sê-lo, como defende), “também todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação” (FREUD, [1900] 2010, p. 154).

Em *The Glass Menagerie*, é possível ver uma relação tipicamente edípiana entre os personagens Tom e Amanda. O pai de Tom, marido de Amanda, trabalhava na companhia telefônica e abandonou a família sem maiores explicações. No início da peça, Tom, que toma a posição de narrador em alguns momentos, explica:

Existe um quinto personagem que não aparece, a não ser nessa fotografia ampliada na parede.
Esse é o nosso pai, que nos deixou há muito tempo.
Ele era um técnico de telefonia que se apaixonou pelas longas distâncias; ele abandonou seu emprego na companhia telefônica e deu no pé, foi embora da cidade...
A última vez que tivemos notícia dele foi por um postal de Mazatlan, na costa oeste do México, com uma mensagem de duas palavras – ‘Olá! Adeus!’ e sem endereço. (WILLIAMS, 1979, p. 235)¹¹.

O que se observa é que quando o filho fala sobre o pai, percebe-se muito dele mesmo nesse discurso (mais até do que de seu pai, propriamente). Dizendo que o pai apaixonou-se pelas longas distâncias, o filho procura repetir esses padrões de comportamento – principalmente com relação à bebida e ao desejo de ir embora. A fuga, enquanto impossibilitada pela necessidade de trabalhar e manter a casa, é realizada por Tom em suas sucessivas idas ao cinema. O próprio personagem justifica esse gosto para a mãe como derivado da necessidade de aventura: “Aventura é uma coisa que eu não tenho muito no trabalho, então eu vou ao cinema” (WILLIAMS, 1979, p. 260)¹² e, em seguida, denuncia para Jim essa compensação como sintomática de toda uma geração americana: “Sabe o que acontece? As pessoas vão ao cinema *ver os outros mudando* ao invés de *mudar!*” (WILLIAMS, 1979, p. 282)¹³. O comportamento de Amanda em relação a Tom é de certa

¹¹ Tradução livre. No original: “There is a fifth character in the play who doesn’t appear except in this larger-than-life-size photograph over the mantel.

This is our father who left us a long time ago.

He was a telephone man who fell in love with long distances; he gave up his job with the telephone company and skipped the light fantastic out of town...

The last we heard of him was a picture postcard from Mazatlan, on the Pacific coast of Mexico, containing a message of two words –

‘Hello! Good-bye!’ and no address.” (WILLIAMS, 1979, p. 235).

¹² Tradução livre. No original: “Adventure is something I don’t have much at work, so I go to the movies” (WILLIAMS, 1979, p. 260).

¹³ Tradução livre. No original: “You know what happens? People go to the *movies* instead of *moving!*” (WILLIAMS, 1979, p. 282).

implicância, de um modo que não se vê com relação a Laura. Desde o jeito como o filho mastiga, o que come ou quantas vezes por semana vai ao cinema, a quantidade de diálogos em que Amanda está fazendo observações ou apontamentos com relação ao comportamento de Tom é imensa. O filho, por sua vez, retruca contrariado a mãe em quase todas as vezes. Sobre o cuidado angustiante, Sigmund Freud destaca em *Totem e Tabu*, quando trata da ambivalência, que é comum na neurose obsessiva a existência de carinho ou cuidado excessivo. Esse carinho excessivo tem como motivação, segundo o psicanalista, a existência de uma “corrente oposta mas inconsciente de hostilidade” (FREUD, [1913] 2013, p. 46), que se relaciona ao instinto de morte e ao sentimento de ódio dele decorrente. Desse modo, “A hostilidade é então abafada por uma intensificação excessiva do carinho, que se manifesta como angustiante solicitude e que se torna obsessiva, pois de outro modo não cumpriria sua tarefa de manter sob repressão a corrente oposta inconsciente.” (FREUD, [1913] 2013, p. 46). Em uma de suas falas, Amanda manifesta os problemas de ser uma mãe tão preocupada e atenciosa com os filhos: “AMANDA [*soluçando*] Minha devoção me transformou numa bruxa e agora minhas crianças me odeiam!” (WILLIAMS, 1979, p. 257)¹⁴.

Os diálogos de Amanda com os filhos – principalmente com Tom – têm como tônica a cobrança e o cuidado excessivos, como se pode depreender dos seguintes trechos: “Querido, não fique *colocando o dedo* aí. (...) E mastigue – mastigue! (...) Coma devagar, filho, e aprecie a comida.” (WILLIAMS, 1979, p. 236)¹⁵; “Coma um pouco de sucrilhos! (...) Você não pode ir trabalhar de estômago vazio. Você tem dez minutos – não engula tão rápido! Beber coisas muito quentes dá câncer de estômago! Coloque creme.” (WILLIAMS, 1979, p. 258)¹⁶. Essa postura superprotetora com relação a Tom é fonte de muita discussão entre mãe e filho durante toda a peça, porque o rapaz enfrenta a implicância materna e externa, mais de uma vez, a vontade de abandonar a família sem dar notícias como fez o pai (o que realmente fez, já que está narrando a história posteriormente). Aqui, a corrente de hostilidade inconsciente (representando Tanatos, o instinto de morte) que existiria junto com a superproteção pode ser interpretada como uma transferência que Amanda realiza de parte de seus sentimentos hostis com relação ao marido – temendo que o filho faça o mesmo que ele, ela transfere a Tom parte da hostilidade que não tem como endereçar ao marido, e cobre-o de

¹⁴ Tradução livre. No original: “AMANDA [*sobbingly*] My devotion has made me a witch and so I make myself hateful to my children!” (WILLIAMS, 1979, p. 257).

¹⁵ Tradução livre. No original: “Honey, don’t *push* with your *fingers*. (...) And chew – chew! (...) Eat food leisurely, son, and really enjoy it.” (WILLIAMS, 1979, p. 236).

¹⁶ Tradução livre. No original: “Eat a bowl of purina! (...) You can’t put in a day’s work on an empty stomach. You’ve got ten minutes – don’t gulp! Drinking too-hot liquids makes cancer of the stomach... Put cream in.” (WILLIAMS, 1979, p. 258).

cuidados como forma de defender-se da possível ausência do rapaz, que desejaria em algum nível.

Outra peça de Williams, *Suddenly Last Summer*, publicada pela primeira vez em 1958, tem em seu núcleo um conflito edipiano. No início, uma senhora, Mrs. Venable, narra a um jovem médico a relação que tinha com seu filho, que morreu no último verão, o primeiro em que foi viajar desacompanhado da mãe em toda sua vida. Suas falas são muito claras no sentido de que a relação dos dois extrapolava o mero carinho e cuidado entre mãe e filho: ao que parece, Mrs. Venable entregava-se realmente ao amor pelo filho – e, ainda que não se possa saber qual era a posição de Sebastian, é possível ver que o desligamento de sua mãe, em seu último verão, foi fatal. Essa relação é ilustrada na peça com a imagem da desova de uma tartaruga, em uma praia, contada pela senhora. Segundo ela, o filho ficou extremamente emocionado ao ver, numa praia, as tartarugas quebrando a casca de seus ovos e correndo em direção ao mar, ainda que muito poucas conseguissem chegar lá, porque inúmeros pássaros rondavam a praia e acabavam atacando um grande número de tartarugas (WILLIAMS, 2000, p. 116-117).

Sebastian, o filho, era poeta e buscava escrever um poema para cada verão de sua vida. Mas, segundo sua mãe, o último poema não foi terminado, porque sua produção era muito difícil; “Sim, mesmo comigo! *Sem mim, impossível*, doutor! (...) Sem mim ele morreu no verão passado (...)” (WILLIAMS, 2000, p. 116)¹⁷. Logo em seguida, ela conta ao médico sobre as relações de seu filho com outras pessoas e a castidade vista em seu filho, em todos os sentidos:

DOCTOR: Castidade aos – que idade tinha seu filho no último verão?

MRS VENABLE: *Quarenta*, talvez. Nós não contávamos muito os aniversários...

DOCTOR: Ele viveu uma vida de celibatário?

MRS VENABLE: Tão estritamente como se ele tivesse *jurado*! Isso vai parecer vaidade, Doutor, mas na verdade eu era a única pessoa na vida dele que satisfazia todas as coisas que ele esperava das pessoas. Diversas vezes, meu filho dispensaria as pessoas, deixaria-as irem! – porque a, a... – *atitude* deles com meu filho era –

DOCTOR: Não tão pura quanto –

MRS VENABLE: Meu filho, Sebastian, *exigia*! Nós éramos um casal famoso. As pessoas não falavam de Sebastian e sua mãe, ou da Sra. Venable e seu filho, elas diziam ‘Sebastian e Violet, Violet e Sebastian estão hospedados no Lido (...)’ (WILLIAMS, 2000, p. 122-123)¹⁸.

¹⁷ Tradução livre. No original: “Yes, even with me! *Without* me, *impossible*, Doctor! (...) Without me he died last summer (...)” (WILLIAMS, 2000, p. 116).

¹⁸ Tradução livre. No original: “DOCTOR: Chastity at – what age was your son last summer?”

MRS VENABLE: *Forty*, maybe. We really didn’t count birthdays...

DOCTOR: He lived a celibate life?

MRS VENABLE: As strictly as if he’d *vowed* to! This sounds like vanity, Doctor, but really I was actually the only one in his life that satisfied the demands he made of people. Time after time my son would let people go, dismiss them! – because their, their, their – *attitude* toward him was –

Considerando as peças de Williams cheias de símbolos e situações apenas sugeridas, é de se espantar que nesse texto as falas sejam tão claras, a elucidar esse conceito freudiano com tanta propriedade. Quanto ao pai de Sebastian, ele é primeiramente mencionado por Mrs Venable inicialmente como “o pai dele” (e não “o meu marido”), enquanto fala de uma das crises do filho, que havia entrado em um monastério budista no Himalaia, a contragosto da mãe:

(...) Bem, eu enviei um telegrama para o pai dele, ‘Pelo amor de Deus avise o banco que congele as contas do Sebastian!’ – E aí recebi esse telegrama de volta do último advogado do meu marido: ‘Sr. Venable muito doente Quer que venha Precisa de você Retorno imediato é aconselhado...’

DOCTOR: Você voltou para o seu marido?

MRS VENABLE: Eu tomei a decisão mais difícil da minha vida. Eu fiquei com meu filho. (...). (WILLIAMS, 2000, p. 120)¹⁹.

A relação aqui é bem semelhante à da lenda de Édipo: a mãe realmente troca o marido pelo filho. Não é possível perceber nenhuma referência a sentimentos de hostilidade de Sebastian com relação a seu pai, no entanto, de forma que nessa relação edipiana é mais visível a influência do instinto sexual do que do instinto agressivo. No entanto, como já citado, em diversos pontos da teoria freudiana esses dois instintos básicos se combinam, em diferentes graus de influência de um ou outro, dando origem a outros estados afetivos. Além disso, o modo como esses instintos são percebidos e transformados em representação, no pensamento consciente, também pode diferir. A ambivalência, tratada por Freud em *Totem e tabu*, é exemplo dessas reações da consciência às ações para as quais o *id* se direciona.

Enquanto em *Totem e tabu* a discussão sobre o totemismo é tratada pelo psicanalista como uma contribuição aos estudos já existentes, sem pretensões de esgotar o tema, o tabu é abordado de maneira mais exaustiva, já que se relaciona mais diretamente a sintomas e manifestações típicas de pacientes neuróticos. O tabu, segundo Freud, é um instituto presente na maioria das tribos e clãs aborígenes (principalmente os da Austrália, que eram os mais estudados pelos antropólogos do começo daquele século, dada sua condição isolada e em

DOCTOR: Not as pure as –

MRS VENABLE: My son, Sebastian, *demanded!* We were a famous couple. People didn’t speak of Sebastian and his mother or Mrs Venable and her son, they said, ‘Sebastian and Violet, Violet and Sebastian are staying in the Lido (...)’ ” (WILLIAMS, 2000, p. 122-123).

¹⁹ Tradução livre. No original: “(...) Well, I cabled his father, ‘For God’s sake notify bank to keep freeze Sebastian’s accounts!’ – I got back this cable from my late husband’s lawyer: ‘Mr Venable critically ill Stop Wants you Stop Needs you Stop Immediate return advised most strongly Stop Cable time of arrival...’

DOCTOR: Did you go back to your husband?

MRS VENABLE: I made the hardest decision of my life. I stayed with my son. (...).” (WILLIAMS, 2000, p. 120).

estágio de desenvolvimento anterior ao da civilização europeia, já na idade científica). Seu significado é tanto o de “santo, consagrado” como o de “inquietante, perigoso, proibido, impuro” (FREUD, [1913] 2013, p. 12). Um tabu é diferente de uma regra ou lei porque suas restrições valem por si mesmas; não é necessário que uma instância externa condene o transgressor, visto que este próprio conhece as consequências da transgressão, ainda que não consiga apresentar nenhum fundamento ou motivação especial para tanto (FREUD, [1913] 2013, p. 12-13).

Posteriormente, contudo, a comunidade como um todo passou a assumir a punição dos transgressores, o que é explicado pelo psicanalista sob a premissa de que, sendo o tabu a proibição de algo que é fortemente desejado, escapar ileso de transgredi-lo constituiria um exemplo perigoso, já que encorajaria muitas outras pessoas a realizarem os mesmos atos. Nesse ponto, Freud chega a um dos principais postulados sobre o tabu, e que mais o aproxima da neurose como estudada na psicanálise: na raiz de todo tabu está uma proibição, “para a qual há um forte pendor no inconsciente.” (FREUD, [1913] 2013, p. 27). Essa ambivalência é a explicação para o comportamento obsessivo de pacientes que, por exemplo, relacionam um objeto a algum desejo inconsciente e começam a apresentar um comportamento ritualístico em relação a esse objeto (não tocá-lo, não mencionar seu nome etc.). Além disso, como ressalta o psicanalista vienense, por uma dessas correntes ambivalentes em geral apresentar uma face inconsciente, e por ocorrer deslocamento em muitas dessas relações, sua própria percepção fica ameaçada. Outro ponto que se deve comentar é que Freud reconhece que “o tabu não é uma neurose, e sim uma instituição social” (FREUD, [1913] 2013, p. 70) e, por isso, postula como fator característico da neurose “a preponderância dos elementos instintuais sexuais” (FREUD, [1913] 2013, p. 72); Eros, portanto, como discutido anteriormente.

Em *A Streetcar named Desire*, a relação entre os personagens Stanley e Blanche é bastante conturbada por vários sentimentos também ambivalentes. Um dos principais pontos em que a identificação entre eles fica ameaçada é social, e se refere à origem de ambos. Enquanto Blanche é proveniente de uma família tradicional, que vivenciou o auge das grandes plantações e da aristocracia rural no sul dos Estados Unidos durante todo o século 19, Stanley Kowalski é descendente de imigrantes, e representa a nova força de trabalho (industrializado, principalmente) que suplantou o “velho sul” depois da Guerra Civil americana. Blanche, como representante da aristocracia rural, valoriza sua cultura como mais civilizada; para ela, valores intelectuais como a arte e a literatura são extremamente importantes, e há uma grande necessidade de manter aparências e comportamento contido – não há muita chance de demonstrar ou dar vazão aos instintos (vale lembrar que, como defendido por Freud, todo

instinto ou pulsão a que não se dá vazão pode retornar, ainda que por outros meios). Aqui, percebe-se também a caracterização feita pelo psicanalista do *ego* que se constitui na história e do *id*, que é anterior à cultura, e a relação dessas partes da psique com cada um desses personagens. A caracterização feita por Williams de Blanche nas rubricas dá o tom, principalmente quando descreve suas roupas e o quanto ela não parece pertencer àquele cenário sulista em que vive sua irmã (WILLIAMS, 1979, p. 117). Nesse mesmo trecho, o dramaturgo compara-a, por suas roupas brancas e seus modos incertos, com uma mariposa (*moth*). O branco, aliás, está relacionado à personagem desde seu próprio nome e, quanto a isso, é importante destacar que ainda que *Blanche* se relaciona à cultura e a civilização ‘superiores’ e comedidas, o sobrenome *DuBois*, que significa “bosque”, relaciona-se à natureza e ao selvagem, origem de muitos instintos. A mariposa é símbolo tanto da sensibilidade extremada quanto da paixão que consome (visto que, de tão atraída ao fogo, acaba morrendo por voar muito próxima da luz), o que ajuda a compor a caracterização de Blanche em relação a tudo que representa na peça.

Stanley, por sua vez, é caracterizado como a força bruta e selvagem. Nas rubricas, Tennessee Williams o descreve:

Um prazer animalesco está implícito em todos os seus movimentos e atitudes. Desde que era jovem o centro de sua vida sempre foi o prazer com as mulheres, dando-o ou recebendo-o, não de maneira dependente, com fracas indulgências, mas com o poder e o orgulho de um pássaro macho, com ricas penas, no meio das fêmeas. (WILLIAMS, 1979, p. 128)²⁰.

Por ser da geração de homens que voltaram da Grande Guerra com glórias militares, prontos a retomarem o controle familiar numa época que anunciava prosperidade econômica, Stanley é a força de trabalho americana e, apenas como tal, já se diferencia essencialmente da aristocracia representada por Blanche; esta via desonra no trabalho, que devia ser exercido por classes sociais inferiores e destinadas apenas às atividades braçais.

No episódio que toma lugar no fim da Cena Três e início da Cena Quatro, é possível ver a posição de Blanche em relação ao cunhado e como se comporta Stella (que, apesar de ter a mesma origem da irmã, encara de outra forma o temperamento de seu marido). Durante um jogo de pôquer com os amigos, em que havia bebido demais, Stanley agride fisicamente sua mulher em um acesso de raiva (chama a atenção aqui o fato de Stella ir até o andar

²⁰ Tradução livre. No original: “Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the centre of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens.” (WILLIAMS, 1979, p. 128).

superior da casa, enquanto Stanley fica no térreo, e a relação espacial que se estabelece no que se refere ao civilizado enquanto superior, e ao selvagem enquanto inferior). O incidente provoca bastante horror mas, até o final da noite, Stella volta para casa e se reconcilia com Stanley. No dia seguinte, enquanto Blanche está bastante alterada, planejando uma fuga imediata para as duas, Stella apresenta-se extremamente tranquila, reforçando que não se encontra em uma situação da qual queira sair (WILLIAMS, 1979, p. 158). Nesse ponto, Blanche fala de Shep Huntleigh, um de seus admiradores que, segundo a personagem, poderia ajudá-la financeiramente em troca apenas de sua amizade (Blanche fala desses admiradores durante toda a peça, mas não há qualquer outra indicação de que sejam reais) e defende que não poderia continuar por muito tempo na casa da irmã porque, sobre Stanley: “O que um homem desses tem pra oferecer é força animal e ele deu uma amostra incrível disso! Mas o único jeito de viver com um homem assim é – ir para a cama com ele! É isso é seu trabalho – não meu!” (WILLIAMS, 1979, p. 161)²¹.

Os sentimentos e o comportamento de Blanche em relação a seu cunhado são extremamente ambivalentes: ainda que o acuse de ser selvagem e sem modos, principalmente com relação ao que imagina e espera de um homem para casar-se, uma corrente de desejo pode ser percebida na moça, ainda que mais inconsciente e aflorando em chistes e em seu comportamento nervoso quando ele está por perto. Essa ambivalência de sentimentos e os diversos modos pelos quais Blanche tenta esconder e recalcar o desejo e seus instintos a aproximam muito da neurose enquanto conflito *ego/id* descrita por Sigmund Freud. Além disso, em *Totem e tabu*, há menção à onipotência dos pensamentos como fator caracterizante da neurose obsessiva:

Os neuróticos vivem num mundo especial, em que, como expressei em outro lugar, apenas a ‘moeda neurótica’ tem vigência, isto é, apenas o que é pensado intensamente e imaginado com afeto funciona para eles, a concordância disso com realidade exterior é algo secundário. (FREUD, [1913] 2013, p. 86).

Esse comportamento em Blanche é visível em diversos pontos da peça; principalmente com relação aos seus admiradores, de quem, como citado anteriormente, não há notícia senão por parte da própria personagem. Isso também é visível, ainda que em menor intensidade, na personagem Amanda de *The Glass Menagerie*, quando fala dos *gentleman callers* e do sucesso que fazia entre muitos pretendentes enquanto jovem. Ainda quanto à

²¹ Tradução livre. No original: “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!” (WILLIAMS, 1979, p. 161).

onipotência dos pensamentos, Freud ressalta sua enorme influência na vida emocional do indivíduo, e ressalta que esse comportamento “mostra-nos como ele está vizinho do selvagem, que acredita mudar o mundo exterior apenas com os pensamentos.” (FREUD, [1913] 2013, p. 87). É interessante pensar em como a personagem Blanche condena seu cunhado Stanley por sua falta de refinamento, comparando-o a um selvagem, supostamente menos desenvolvido psíquica e culturalmente, enquanto sob o viés da teoria psicanalítica os dois estão mais próximos do que se imagina. Talvez o que mais diferencie o “Stanley selvagem” da “Blanche neurótica” seja a postura que tomam com relação ao pensamento e à ação e o fato de um representar *id*, enquanto outra é puro *ego*. Nas palavras de Freud:

É certo que em ambos, selvagens e neuróticos, inexistem as agudas distinções que traçamos entre pensamento e ação. Mas o neurótico é inibido sobretudo no agir, nele o pensar substitui plenamente o fazer. O primitivo não é inibido, o pensamento logo se converte em ato, nele o ato seria antes um substituto para o pensamento; (...) (FREUD, [1913] 2013, p. 169).

Stanley, por certo, é mais impulsivo e é correto pensar que sua ação substitui o pensamento em muitas situações, o que encaminha a trama em vários pontos. Blanche, ao contrário, vive mais em suas fantasias, e dessa forma verifica-se a relação, ainda que irônica, que ela tem com o outro personagem a quem tanto condena. De todo modo, em essência, pode-se considerar, sob o prisma freudiano, que a união dos dois personagens – Stanley enquanto puro *id* e Blanche como as exigências culturais do *superego* – sendo administrados de maneira satisfatória pelo *ego* são o pressuposto do desenvolvimento saudável da psique.

Outra personagem que apresenta uma postura depreciativa com relação aos instintos e à selvageria é Amanda. Em uma de suas discussões com o filho, enquanto Tom revela à mãe o quanto está descontente com seu trabalho e por que vai tanto ao cinema, como forma de viver a aventura que não pode, dá-se o diálogo que segue e que é bastante ilustrativo da posição de Amanda quanto à dicotomia instinto/racionalidade:

TOM: O homem é por instinto um amante, um caçador, um lutador, e nenhum desses instintos tem muita utilidade lá no depósito!

AMANDA: O homem é por instinto! Não me venha com essa de instinto! Instinto é uma coisa de que as pessoas se afastaram! Ele pertence aos animais! Adultos cristãos não querem isso!

TOM: O que os adultos cristãos querem então, mãe?

AMANDA: Coisas superiores! Coisas da mente e do espírito! Só os animais têm que satisfazer instintos! Tenho certeza de que você sonha mais alto do que eles! Do que macacos – porcos –

TOM: Eu acho que eles não são. (WILLIAMS, 1979, p. 260)²².

Freud discute o tabu como resultado de uma carga emocional ambivalente. Ainda nos exemplos de *A Streetcar named Desire*, é possível perceber a relação entre Blanche e seu primeiro marido, Allan, e a carga de tabus e ambivalência emocional que tornam esse relacionamento um fantasma a rodear todos os relacionamentos posteriores da mulher. Quando era jovem, Blanche se apaixonou por esse rapaz, Allan, e casou-se com ele. Em seu encontro com Mitch, um dos amigos de seu cunhado, ela narra a desventura:

Tinha alguma coisa diferente naquele garoto, um nervosismo, uma ternura e uma sensibilidade que não eram como as de um homem, apesar de ele não parecer nem um pouco afeminado – mas apesar disso – aquela coisa continuava lá... Ele veio a mim em busca de ajuda. (...) Aí eu descobri. Do pior jeito possível. Entrando repentinamente num quarto que eu achava que estaria vazio – e que não estava, tinha duas pessoas lá dentro... (...) Depois nós fingimos que nada tinha sido descoberto. (...) Nós dançamos a Varsouviana! De repente, no meio da dança o garoto com quem eu havia casado fugiu de mim e saiu correndo do cassino. Depois de alguns instantes – um tiro! (...) Ele tinha colocado o revólver na boca, e atirou – e a parte de trás de sua cabeça tinha – explodido! (...) Foi porque – na pista de dança – sem conseguir me conter – eu disse, de repente – ‘Eu sei! Eu sei! Você me dá nojo’... (WILLIAMS, 1979, p. 182-184)²³.

O psicanalista vienense aborda na obra supracitada os tabus com relação aos mortos, que acometem os vivos no sentido de que aqueles virão, na forma de demônios, para vingar-se ou fazer-lhes mal; daí decorre que os vivos evitam pronunciar seu nome, seus objetos devem permanecer intocáveis etc. Em não raras vezes, como destaca, esse tabu e as inúmeras cerimônias a que dá origem acompanham um forte sentimento de culpa dos familiares após a

²² Tradução livre. No original: “TOM: Man is by instinct a lover, a hunter, a fighter, and none of these instincts are given much play at the warehouse!

AMANDA: Man is by instinct! Don’t quote instinct to me! Instinct is something that people have got away from! It belongs to animals! Christian adults don’t want it!

TOM: What do Christian adults want, then, Mother?

AMANDA: Superior things! Things of the mind and the spirit! Only animals have to satisfy instincts! Surely your aims are somewhat higher than theirs! Than monkeys – pigs –

TOM: I reckon they’re not.” (WILLIAMS, 1979, p. 260).

²³ Tradução livre. No original: “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. (...) 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... (...) Afterwards we pretended that nothing had been discovered. (...) 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! (...) He’d stuck the revolver into his mouth, and fired – so that the back of his head had been – blown away! (...) It was because – on the dancefloor – unable to stop myself – I’d suddenly said – ‘I know! I know! You disgust me’...” (WILLIAMS, 1979, p. 182-184).

morte de um ente próximo. Como explica, os entes enlutados podem ser acometidos por apreensões a que se pode chamar “recriminações obsessivas”. Quanto a isso, menciona que

Não é que o indivíduo enlutado realmente seja culpado da morte (...); mas nele havia mesmo algo, um desejo inconsciente para ele próprio, que não ficaria insatisfeito com a morte e que a teria provocado, se tivesse poder para isso. É contra esse desejo inconsciente que reage a recriminação, após a morte da pessoa amada. (FREUD, [1913] 2013, p. 58).

No caso de Blanche, esse desejo inconsciente não era totalmente desconhecido dela enquanto o rapaz estava vivo: de certa maneira, ter declarado a ele que a causara nojo por ter se relacionado com outro homem (ainda que não haja menção direta a esse fato, pode-se depreendê-lo de seus apontamentos sobre o caráter “afeminado” e sobre ele estar “pedindo ajuda” a ela) foi uma manifestação – ainda que por um lapso ou por um momento em que a consciência não exercia forte repressão sobre o que ela queria dizer – dessa corrente hostil inconsciente (ódio e instinto de morte) e de todo o descontentamento que a causava a união dos dois. Ainda que a hostilidade não tenha sido de todo inconsciente, pode-se dizer que Blanche sofreu várias recriminações obsessivas, o que fica claro durante toda a peça principalmente pelo uso da “Varsouviana”, a polka que dançou com Allan momentos antes do suicídio. Em uma cena bastante simbólica, quando Mitch a encontra após tê-la deixado esperando durante a comemoração de seu aniversário, Blanche está bebendo e várias rubricas indicam que se deve ouvir a Varsouviana, com maior ou menor intensidade. Logo quando começam a conversar, dá-se a cena que segue:

BLANCHE: (...) Eu vou só – [*Ela toca a própria testa vagamente. A polka começa novamente.*] – fingir que eu não percebi nada de diferente em você! Aquela – música de novo...

MITCH: Que música?

BLANCHE: A ‘Varsouviana’? A polka que eles estavam tocando quando – Espera!

[*Um tiro de revólver é ouvido à distância, BLANCHE parece aliviada.*]

Isso, o tiro! Sempre para depois disso.

[*A polka para de tocar novamente.*]

Sim, agora parou.

MITCH: Você tá fora de si? (WILLIAMS, 1979, p. 201-202)²⁴.

²⁴Tradução livre. No original: “BLANCHE: (...) I’ll just – [*She touches her forehead vaguely. The polka tune starts up again.*] – pretend I don’t notice anything different about you! That – music again...

MITCH: What music?

BLANCHE: The ‘Varsouviana’? The polka tune they were playing when Allan – Wait!

[*A distant revolver shot is heard, BLANCHE seems relieved.*]

There now, the shot! It always stops after that.

[*The polka music dies out again.*]

Yes, now it’s stopped.

MITCH: Are you boxed out of your mind?” (WILLIAMS, 1979, p. 201-202).

Nesse ponto, trata-se de um afeto e de uma representação que estão na psique, mas que dão origem a sintomas que envolvem o corpo todo. Freud explica esse fenômeno a partir de que essa forma de neurose, primeiramente, é caracterizada a partir da representação incompatível e da “transformação de sua soma de excitação em alguma coisa somática” (FREUD, [1894] 1987b, p. 56). Desse modo, o processo é psicofísico e essas coisas somáticas podem envolver desde nevralgias e anestésias até tiques, ataques convulsivos ou alucinações visuais recorrentes (FREUD, [1893] 1987b, p. 42); além disso, os sintomas podem denotar facilmente o fato desencadeante, por conexão causal, ou podem ter apenas uma relação “simbólica” (FREUD, [1893] 1987b, p. 42-43).

Em seus esforços por reduzir os inúmeros instintos a algumas unidades, Freud acabou postulando serem estes representantes apenas o instinto de vida, Eros, e o instinto de morte. Eros, o representante do amor, do desejo e dos instintos sexuais, é contraposto à morte não só na teoria instintual freudiana, mas também em algumas passagens da dramaturgia de Williams. Em *A Streetcar named Desire*, há uma metáfora maior que perpassa toda a ação no sentido de que esse bonde chamado Desejo tem como implicações o sentido de ser uma corrente, como força que impele o indivíduo e segue caminhos determinados, aproximando-se do desejo enquanto instinto sexual, Eros. Além disso, quando fala da morte, ao final da peça, Blanche diz: “O oposto é o Desejo” (WILLIAMS, 1979, p. 206)²⁵. Essa correspondência entre desejo e morte, Eros e Tanatos, pode ser observada já no início, na primeira cena, quando Blanche chega à casa de Stella e pergunta a Eunice onde fica o endereço que procura. A moça diz: “Me disseram para pegar um bonde chamado Desejo, e então mudar para um chamado Cemitério e andar seis quadras e descer nos – Campos Elísios!” (WILLIAMS, 1979, p. 117)²⁶.

Essas correntes instintuais e, principalmente, sua manifestação, ficam patentes também nas outras duas peças tratadas. Em *The Glass Menagerie*, a situação mais clara para essa atribuição são as conversas entre Tom e Amanda; um, defendendo a natureza instintual humana e outra, condenando-a em detrimento do socialmente aceitável. Essa relação com o selvagem fica muito clara também em *Suddenly Last Summer*, na narração da morte de Sebastian por parte de sua prima Charlotte. Ao que parece, o jovem foi atacado enquanto viajava a uma praia da América Central, e a referência ao ambiente selvagem é feita em diversos momentos da história.

²⁵ Tradução livre. No original: “The opposite is Desire” (WILLIAMS, 1979, p. 206).

²⁶ Tradução livre. No original: “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!” (WILLIAMS, 1979, p. 117).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A classificação dos instintos no par Eros/instinto de vida e Tanatos/instinto de morte permite transitar com alguma segurança pela obra de Sigmund Freud, principalmente porque muitas de suas teorias tratam da manifestação desses instintos e dos mecanismos pelos quais o indivíduo lida com eles, dando vazão ou recalcando-os (o que for mais vantajoso, enfim, considerando as exigências da cultura e da sociedade em que está inserido). No presente trabalho, pôde-se perceber que esses mesmos instintos de que trata Freud em sua obra aparecem nas peças de teatro do norte-americano Tennessee Williams, ajudando a elucidar alguns conceitos do psicanalista vienense.

Para além de conceitos mais específicos como o de Édipo, que fica tão claro e elucidado no comportamento de Violet com relação a seu filho Sebastian, em *Suddenly Last Summer* talvez o que mais ajude a compreender a psique humana a partir da perspectiva psicanalítica é a premissa de que os instintos se manifestam de diversas formas e o *ego* deve administrá-los da melhor maneira possível. Isso implica em que não há meios de aniquilar a pulsão, mas apenas transferi-la, defender-se dela ou realizar a ação por ela exigida. Lidar com as exigências do *id* torna-se ainda mais complicado quando se pensa nas premissas da cultura e da sociedade, que procuram aniquilar toda e qualquer manifestação instintual em busca de um ganho civilizatório e, nesse ponto, viu-se que há quem defenda a manifestação desses desejos e pulsões a todo custo, como deixa claro Tom em *The Glass Menagerie*, e há quem condene a pulsão e seja dominado por *superego* a todo tempo, ainda que não consiga controlar o *id*, como a mãe do jovem, Amanda.

A união de instinto/selvageria e civilização, numa proporção adequada, é o pressuposto de um desenvolvimento mental saudável. Uma das peças trabalhadas neste trabalho, *A Streetcar named Desire*, tem dois personagens que servem como alegorias de cada uma dessas forças. Blanche e Stanley, representando respectivamente a cultura e o instinto, passam por todas as cenas numa tensão cada vez mais crescente. Como extremos opostos, os dois se completam de tal maneira que a atração torna-se cada vez mais insustentável. A união dos dois personagens, numa alegoria da psique equilibrando todas as exigências a ela feitas, é o ponto alto da peça e, quando acontece, a fala de Stanley para Blanche não poderia ser mais clara: “Nosso encontro estava marcado desde o início!” (WILLIAMS, 1979, p. 215)²⁷.

²⁷ Tradução livre. No original: “We’ve had this date with each other from the beginning!” (WILLIAMS, 1979, p. 215).

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: Comunicação preliminar [1893]. In: **ESB das Obras Completas de Sigmund Freud**, v. II. Rio de Janeiro: Imago, 1987a.

_____. As Neuropsicoses de Defesa [1984]. In: **ESB das Obras Completas de Sigmund Freud**, v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1987b.

_____. Esboço de Psicanálise [1940]. In: **ESB das Obras Completas de Sigmund Freud**, v. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade [1905]. In: **ESB das Obras Completas de Sigmund Freud**, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

_____. **Interpretação dos sonhos** [1900]. 1 ed. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

_____. **Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos**. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HANNS, Luiz Alberto. **A teoria pulsional na clínica de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

KRAMER, Richard E. “The Sculptural drama”: Tennessee Williams’s Plastic Theatre. In: **Tennessee Williams Annual Review**, n. 5, 2002. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/2002/3kramer.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2014.

SCHVEY, Henry I. “Getting the colored lights going”: Expressionism in Tennessee Williams’s *A Streetcar named Desire*. In: MURPHY, Brenda (Ed.). **Critical Insights: Tennessee Williams**. New York: Salem Press, set. 2010. Disponível em: <<http://pad.artsci.wustl.edu/getting-colored-lights-going-expressionism-tennessee-williamss-streetcar-named-desire>>. Acesso em: 05 jan. 2014.

WILLIAMS, Tennessee. **Sweet Bird of Youth/A Streetcar named Desire/The Glass Menagerie**. New York: Penguin, 1979.

_____. **Baby Doll and other plays**. New York: Penguin Classics, 2000.