



Uma Rosa para Tennessee Williams

A Rose for Tennessee Williams

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14883056>

Mayumi Denise S. Ilari¹

Resumo

Este ensaio busca retomar diferentes versões de personagens e de um enredo central criados e reescritos por Tennessee Williams entre as décadas de 1930 e 1970, verificando de que modo as adaptações e alterações temático-formais realizadas em diferentes momentos da história refletem modificações sociais ocorridas nesse mesmo período nos Estados Unidos. Para tanto, analisamos três peças teatrais: *27 wagons full of cotton* (1946), *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* (1946) e *Tiger Tail* (1976), o roteiro cinematográfico *Baby Doll* (1955) e o conto “Twenty-seven wagons full of cotton” (1936).

Palavras-chave: Tennessee Williams (1911-1983); Teatro EUA; Dramaturgia e história.

Abstract

This essay analyzes different versions of a major plot and its characters created and rewritten by Tennessee Williams between the 1930 and 1970 decades, verifying in which ways formal and thematic adaptations and changes made in different historical moments correspond to social changes that took place in the US in each specific period. Three plays are hereby analyzed: *27 wagons full of cotton* (1946), *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* (1946) and *Tiger Tail* (1976), as well as the screenplay *Baby Doll* (1955) and the short story “Twenty-seven wagons full of cotton” (1936).

Keywords: Tennessee Williams (1911-1983); US theatre; Dramaturgy and history.

¹ Docente no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (PPGELLI), Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo. Trabalha com literaturas de expressão inglesa, tendo como foco de pesquisa dramaturgias contemporâneas, sua história e crítica. E-mail: ilarimayumi@usp.br.

O presente ensaio retoma, após muitos anos, uma pesquisa sobre a dramaturgia de Thomas Lanier (mais conhecido como ‘Tennessee’) Williams realizada na Universidade Estadual de Campinas, com apontamentos e atualizações realizados a partir da releitura de alguns de seus pontos significativos. Remonta, assim, a uma época de imersão na obra do dramaturgo para um segundo projeto de mestrado, quando, tendo em mãos alguns poucos pares de obras do autor disponíveis no Brasil, em português ou inglês, procurei pelo querido e saudoso professor Eric Mitchell Sabinson. Pouco antes dos anos 2000, no Instituto de Estudos da Linguagem, suas disciplinas enfocando teatro estadunidense (então ainda alocadas na subárea de tradução, em linguística aplicada) se notabilizavam entre os alunos, que se reuniam para longas discussões. Filho de um importante produtor junto à Broadway, assistira livremente ao longo da juventude a um sem-número de montagens e estreias em Nova Iorque, inclusive de algumas das últimas peças do dramaturgo; nas aulas e rodas de discussão de peças teatrais, eram frequentes as lembranças de personagens do repertório williamsiano, cujas falas nos recitava de cabeça, apontando sobretudo traduções de expressões ou gírias da época, sem as quais uma série de importantes sutilezas passariam despercebidas (como jargões sulistas ou certo vocabulário tipicamente artístico ou queer, velado em alguma medida nos palcos de então), sempre pontuando referências a fatos relacionados à vida e história dos Estados Unidos à época da escrita e encenação das peças. Emprestava-nos sempre um punhado generoso de livros, de modo que, por sua sugestão, li boa parte das dezenas de peças do repertório williamsiano, até encontrarmos o recorte que comporia meu objeto de pesquisa. Embora discordássemos sobre alguns aspectos da ideologia estadunidense, foi assim que chegamos, por sua indicação e orientação, à escolha de cinco obras (ou recriações) de Tennessee Williams, escritas em quatro diferentes décadas e momentos de sua carreira, como veremos adiante.

O volume de obras produzidas por Tennessee Williams, para mencionar apenas as dramáticas, é imenso, revelando quase “outro” autor, vastamente desconhecido. Em sua bela pesquisa sobre as peças “tardias” do dramaturgo, em *Nem loucas, nem reprimidas, o confronto contracultural da mulher com o mainstream nas late plays de Tennessee Williams*, na qual aponta para o cabal desconhecimento (não apenas no Brasil) da maior parte de suas obras, sobretudo não canônicas, Luis Márcio Arnaut (2022, Apêndices) faz um precioso e atualizado levantamento das peças catalogadas, assinalando a importância do estudo de

um vasto material, para além da “janela estreita da prolífica produção escrita de Williams” composta apenas por suas peças mais famosas e comerciais, conforme aponta Thomas Keith (in Arnaut, 2022, orelha).

A retomada da referida pesquisa e da obra deste autor, anos de estudos à frente, além de reunir e condensar alguns de seus pontos relevantes de modo mais sucinto, busca reavaliar a permanência de determinados pressupostos histórico-formais, à luz também do muito que foi pesquisado, traduzido e escrito sobre a dramaturgia williamsiana nos anos que se seguiram, inclusive na Universidade de São Paulo, no Brasil: além da pesquisa acadêmica de peças curtas ou de um ato de Tennessee Williams, que, até segunda informação, teremos iniciado no país, em 2000, diversas peças longas de Williams foram e continuam sendo objeto de pesquisa e interesse junto ao Programa de Inglês de nosso Departamento de Letras Modernas, entre outras instituições, motivo pelo qual a volta a esse estudo nos pareceu também significativa, neste volume especialmente dedicado ao autor.

Considerado durante muitos anos pela crítica como uma das três maiores figuras do teatro estadunidense no período do pós-guerra à segunda metade do século XX (ao lado de Eugene O’Neill e Arthur Miller), Tennessee Williams (1911-1983) dominou com grande sucesso os palcos por mais de quinze anos ininterruptos. Legou dezenas de peças teatrais, entre as quais algumas ainda inéditas e não publicadas, além de romances, poemas, contos e roteiros para cinema, meio através do qual sua obra dramática foi também amplamente difundida. Seu teatro é sobretudo um teatro de emoções, um teatro do instinto e da sua violência, um teatro da sexualidade, da solidão, da marginalidade e da perda, até certo ponto confessional, cercado de profundas tensões e poesia. O pano de fundo de seus personagens e enredos é essencialmente o Sul dos Estados Unidos, o Sul da infância do autor, cheio de reminiscências do passado, um Sul ao mesmo tempo aristocrático e decadente, violento e poético, puritano e preconceituoso. Tematizando o inconformismo do indivíduo para com um certo modo de vida e para com determinados comportamentos sociais normalizados, seu teatro aborda o isolamento do indivíduo em uma sociedade corrompida, e sua luta pela manutenção da individualidade em uma estrutura coletiva na qual imperam valores de massa; nesse sentido, frequentemente revelou a inaptidão dos sensíveis a se adequarem às exigências de um mundo materialista, preconceituoso e hipócrita, ávido de lucro e indiferente ao sofrimento alheio.

Insistentemente seu teatro trouxe à cena personagens dilaceradas pelo desajuste, sujeitos vivendo involuntariamente à margem da vida, de sua realidade egoísta e inclemente. Se Williams foi por vezes criticado como um sensacionalista barato, que buscava única e deliberadamente escandalizar o público com melodramas mórbidos de violência, sexo e frustrações, também foi vastamente aclamado como um grande dramaturgo, de uma intensidade poética capaz de reproduzir nos palcos personagens e situações de extremo realismo.

O teatro de Tennessee Williams, além de ter sido continuamente encenado na Broadway, foi traduzido e adaptado em inúmeros países europeus² e, no Brasil, teve diversas peças traduzidas e adaptadas,³ sobretudo nas décadas de 1950 e 1960.⁴ O cinema nacional, por sua vez, exibiu diversas adaptações de sua dramaturgia, cuja filmografia se intensificou a partir da década de 1950. Para além de importantes montagens no país, a influência do cinema hollywoodiano no Brasil nos anos 1940-50 foi muito intensa, sobretudo nas emergentes metrópoles que se encontravam sintonizadas com as influências do “estilo americano”, sem pressuporem relações periféricas ou terceiro-mundistas. Desde o advento da Primeira Guerra, quando países como França, Alemanha e Inglaterra forçosamente interromperam sua produção fílmica, Hollywood passaria a dominar o mercado de filmes da América Latina, com 95% do total dos filmes exibidos. Independentemente de como se julgue o caráter imperialista ou comercial desse cinema, é inegável a influência de seus signos na produção de modos de comportamento e expectativas estéticas na história cultural de nosso país, a partir de padrões veiculados pelas redes de signos dos *mass media*, que funcionavam num ciclo que era composto pelo filme, pelo cartaz de cinema que o anunciava e criava a expectativa para o mesmo, pelas revistas especializadas ou de variedades que potencializavam o fenômeno, pelas músicas de filmes ouvidas nos rádios, pelos álbuns e coleções de fotos, pelas propagandas que se

² Dentre os quais se podem citar, entre outros, o Royal Court Theatre, o Comedy Theatre e o Arts Theatre em Londres, ou os teatros Antoine, Théâtre des Champs-Élysées, Grammont, e Théâtre de l’Oeuvre em Paris.

³ No teatro brasileiro, personagens do autor foram encarnadas por grandes atores e atrizes tais como Cacilda Becker, Antônio Abujamra, Beatriz Segall, Glauce Rocha, Henriette Morineau, Jardel Filho, Lilian Lemmertz, Maria Della Costa, Maria Fernanda, Nathalia Thimberg, Thereza Rachel, Regina Braga, Gabriel Braga Nunes, Ítalo Rossi e Vera Fischer, para citar apenas montagens mais antigas. A dissertação de David Medeiros Neves (2021) traz a atualização e análise da recepção crítica nos palcos brasileiros, entre 1948 e 64, com dados mais atualizados.

⁴ A esse respeito, merece destaque a dissertação de David Medeiros Neves (*Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964)*, ECA-USP, 2021) traz a atualização e análise da recepção crítica nos palcos brasileiros, entre 1948 e 1964, com novos dados.

utilizavam da imagem das estrelas do cinema, etc. (Meneguello, 1996, p. 12).

O célebre James Baldwin certa vez afirmou que um escritor escreve sempre uma única estória.⁵ Nesse sentido, pode-se afirmar que a obra de Tennessee Williams é em grande parte autorreferente, e não apenas na medida em que convoca e reconvoca relações e eventos declaradamente inspirados em sua vida pessoal – o que foi aliás alvo de inúmeras “interpretações psicologizantes” de “achados” ou hipóteses sem maiores consequências, incluindo um sem-número de biografias não autorizadas misturando o que conheceríamos mais tarde como culto à celebridade, com incursões ou “inspeções” analíticas de sua vida pessoal particularmente “atípica”. Mais do que isso, para além da grande recorrência de versões múltiplas revisadas, referimo-nos ao fato de que, por sua vasta e extensa obra (poemas, contos, roteiros, peças, que se espriam por décadas) invariavelmente circulam personagens, temas e formas que retornam de tempos em tempos, simultaneamente estreitando e alargando seus significados, cuja reverberação é notória a quem quer que a leia ou assista.

Assim (e em certa medida como ocorre também na dramaturgia de Nelson Rodrigues), “as mesmas” personagens de certo modo retornam ao longo da trajetória do autor, com os mesmos ou outros nomes, bem como seus traços fundantes: assim retornavam, em sua dramaturgia, as típicas personagens à deriva ou à margem da vida, alocadas em desalentados cenários em subúrbios decadentes na década de trinta ou no novíssimo sistema capitalista que se implantava com pressa na nascente e próspera América de meados do século XX, no segundo pós-guerra; assim, frágeis, ambiciosos ou sensíveis jovens dobravam-se ao peso quer de uma tradição sulista hipócrita, pedante e pernóstica, quer a um novo mundo brutalmente ávido por lucro e avesso a qualquer tradição, adesão nostálgica ou sensibilidade; assim, suas inconfundíveis solteironas e matronas solitárias e envelhecidas, assemelhadas a “aves sem ninho”,⁶ desalentadas ou

⁵ “Every writer has only one story to tell, and he has to find a way of telling it until the meaning becomes clearer and clearer, until the story becomes at once more narrow and larger, more and more precise, more and more reverberating.” James Baldwin.

⁶ Na cena 2 de *À margem da vida* (*The glass menagerie*), há uma passagem marcante bastante lembrada pelas feministas em que Amanda, a senhora sem marido e exasperada para casar a filha define a situação das mulheres “solteironas” e sem um homem que as mantenham economicamente como “pássaros sem ninho”, fadadas à humilhação e a não ter um lar: “I know so well what becomes of unmarried women who aren't prepared to occupy a position. I've seen such pitiful cases in the South—barely tolerated spinsters living upon the grudging patronage of sister's husband or brother's wife!—stuck away in some little mousetrap of a room—encouraged by one in-law to visit another—little birdlike women without any nest—eating the crust of humility all their life! Is that the future that we've mapped out for ourselves?”

presas a aparências e ansiosas e ávidas por algum controle, retornavam à busca de salvadores endinheirados ou simbólicos, imersas na solidão, no ódio, na alienação ou na memória; assim seus e suas protagonistas demasiado humanos, desajustados ou adeptos da pujante “nova América” questionavam e ainda questionam, entre diferentes peças e décadas, o (seu) lugar individual num mundo inóspito e hostil, quer no plano da carência material ou no auge do sucesso típico ao almejado e celebrado “sonho americano”.

Partindo da leitura das peças, como referido anteriormente, selecionamos como recorte de estudo as seguintes obras:

- (1) Peças teatrais, de maior extensão ou atos-únicos: *27 wagons full of cotton* (1946), *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* (1946) e *Tiger Tail* (1976);
- (2) Roteiro cinematográfico: *Baby Doll* (1955);
- (3) Conto: “Twenty-seven wagons full of cotton” (1936).

Os textos que compõem esse material (um conto, três peças e um roteiro de filme, que seria produzido para o cinema) constituem diferentes versões para personagens e temas, em embrião ou já consolidados, que se repetem ou modificam ao longo da escrita de Tennessee Williams. A hipótese que levantávamos era a de desvelar, por meio da comparação dessas obras, transformações do teatro williamsiano, entendidas em função de transformações simultaneamente ocorridas no contexto histórico-social estadunidense. Buscávamos entender de que modo questões como a marginalização social, as relações entre poder, gênero e dinheiro, o preconceito em suas variadas formas, o papel social da mulher no âmbito da família e da tradição, e outras análogas, foram se alterando no teatro de Williams ao longo das décadas, materializadas artisticamente em diferentes versões de uma mesma trama, ao longo das décadas de 1930/40, 1950 e 1970, quando de suas respectivas (re)criações. Nesse sentido, o conto “Twenty-seven wagons full of cotton” e a peça *27 wagons full of cotton* passam-se em plena Depressão Econômica; o filme *Baby Doll* é posterior ao auge do macarthismo, exibido em um período áureo do cinema hollywoodiano e de ascensão da nova classe média americana; e *Tiger Tail* é escrita em meados dos anos 1970, posteriormente ao período de rebeldia e questionamentos que marcaram época na década de 1960.

Partindo do pressuposto de que a arte e a cultura são expressão de fenômenos sociais (Hauser, 1982, p. 7), ou de que o que se transforma na vida social e real dos homens

é que determina modificações tanto nas representações filosóficas como nas representações artísticas, o presente estudo busca retomar e verificar de que modo as adaptações e alterações empreendidas por Williams sobre uma mesma história, em diferentes momentos da história, refletem modificações sociais ocorridas nesse mesmo período. Passando pelas peças iniciais (no jargão típico da crítica, as chamadas *early plays*, escritas aproximadamente entre os anos 1930 e 1945), pelo período de ascensão e sucesso das peças “principais” (*major plays*, entre 1945 e 1960) e chegando ao período das chamadas peças tardias (*late plays*, a partir de 1950), buscaremos verificar o que efetivamente permanece (e não) por trás de narrativas de sucesso e sugeridas conquistas temático-formais, para além da crítica *mainstream*, que em geral privilegia as peças do período de maior sucesso comercial.

Iniciamos pelo conto “Twenty-seven wagons full of cotton” (1936) e pelo ato-único *The unsatisfactory supper or The long stay cut short* (publicado em 1946),⁷ que trazem tanto os primeiros traços das personagens como características que se farão presentes na peça *27 wagons full of cotton*, publicada também em 1946. Assim como as demais do período “inicial” de Williams, essas se obras situam na esteira e no clima dos “anos 1930” e da Grande Depressão econômica, em sua sensação de desolação e da falta de perspectivas que se imprime nos destinos das personagens, principalmente as femininas. Na peça longa de 1946, sobretudo, paira no horizonte a situação socioeconômica das personagens e seu entorno, nas bases da disputa econômica entre o poder sulista pré-estabelecido e o estrangeiro (italiano) que buscava se estabelecer profissionalmente, nos tempos do New Deal de Roosevelt.

Já *Baby Doll*, de 1955, é o roteiro cinematográfico baseado na peça *27 wagons*, mencionada acima. Nele observamos como se modificaram, em pouco mais de uma década, as caracterizações das personagens e suas relações entre si. Como sugere o próprio nome do roteiro, a disputa de que trata o enredo, que era de ordem claramente econômica – pelo algodão a ser beneficiado (como ocorre em *27 wagons full of cotton*), torna-se uma disputa pela esposa de Meighan, a srta. Baby Doll do título. A troca de nome dessa personagem não é fortuita. Em um período em que o cinema apresentava “vedetes-ninfetas” como Marilyn Monroe e Brigitte Bardot combinando doses extremas de

⁷ A edição aqui utilizada (Williams, 1990) reproduz a versão da peça intitulada *The unsatisfactory supper or The long stay cut short*, registrada em 1946 para direitos autorais do autor (copyright), conforme consta à página 297. Para efeitos práticos, doravante nos referiremos à mesma como *The unsatisfactory supper*. Em 1948, a peça (possivelmente esta, ou outra versão) foi também publicada na coletânea *American blues*.

inocência e erotismo (Bardot foi lançada aos dezessete anos no festival de Cannes em 1954; em 1955, Marilyn interpretava uma jovem interiorana inocente e curvilínea em *O pecado mora ao lado*), a personagem Sra. Meighan, anteriormente caracterizada como uma mulher gorda, indolente e algo estúpida em *27 wagons*, torna-se, no filme produzido em 1956, uma voluptuosa donzela de dezenove anos, infantil e provocante, barganhando a virgindade entre um marido velho, bruto e falido e um estrangeiro aguerrido, jovem e atraente. No cinema do American Dream “tornado acessível” ou propagandeado agora nos afluentes anos 1950, o preconceito contra estrangeiros, particularmente italianos, daria lugar ao desejo, algo exótico, misturado a uma levíssima crítica à miséria das personagens femininas objetificadas ou socialmente descartadas num mesmo e decadente universo patriarcal, branco e falido, em que se revolviam novas e agressivas relações de troca e novos “capitais”.

O conto de 1936 “Twenty-seven wagons full of cotton”, escrito em tom de ridicularização das relações nas famílias sulistas e com algum humor negro, na década seguinte dera origem ao ato-único homônimo, focado nas relações de troca entre um sulista falido e um estrangeiro trazendo novo “progresso” nas relações comerciais locais. Na versão subsequente, no filme *Baby Doll*, a personagem feminina passaria a ativo na transação e disputa comercial, ouriçando e escandalizando o público na pujante e otimista América da década de 1950.

A peça em um ato *The unsatisfactory supper or The long-stay cut short*, por sua vez, tem por foco não mais a esposa do casal Meighan (seja na versão grotesca mais antiga ou na nova, como ninfeta), mas a personagem tia Rose, que passaria a fazer parte do elenco tanto do filme de 1955 como da peça *Tiger Tail*, inspirada neste, agora em 1976. Criada nessa peça em um ato entre as *early plays* de Williams, tia Rose faz parte da galeria de personagens dos atos-únicos das personagens humilhadas ou à margem da vida típicas da era da Grande Depressão e das primeiras peças do dramaturgo. Como mostraria Fúlvio Torres Flores (2013), em sua belíssima pesquisa sobre o volume *American blues* (que reúne peças curtas escritas entre as décadas de 1930 e 1940), as condições de vida da classe trabalhadora e dos excluídos das relações de produção, vitais à compreensão do trabalho do autor nesse período, apresentavam-se como matéria fundamental nessas primeiras peças de Williams. É nessa linha que Iná Camargo Costa (2001, p. 129, grifo nosso) igualmente caracterizara as peças do volume, “carimbadas com a rubrica ‘preocupações

sociais e radicalismo”, e costumeiramente despachadas pela crítica para o rol das experiências teatrais “superadas” dos anos 1930, uma vez que (como as peças tipicamente alcunhadas *early plays*, não se encontrariam no período de “sucesso” das “peças maiores” ou “principais” (*major plays*). As peças da coletânea, premiada pelo Group Theatre em 1939, bem como a coletânea *27 wagons full of cotton and other plays* (1945), que reúne peças “iniciais” também escritas entre os anos 1930-40, traziam já em germe o material de natureza épica original de seu teatro rapidamente identificado por Iná Camargo Costa, adiantando também parte das razões para as “dificuldades, inclusive mentais, de um tipo de mitômanas sulistas que conheceu muito bem” (Costa, 2001, p. 135), personagens essas que povoaram muito de sua obra, ainda que, nas peças de maior projeção, tais dificuldades parecessem frequentemente causadas por motivações essencialmente individuais.

Duas décadas após a “imoral” *Baby Doll*, a peça *Tiger Tail*, de 1976, retomaria o enredo do roteiro fílmico, numa chave muito mais ácida, crua e violenta. Parte integrante das peças classificadas como *late plays*, ou tardias, *Tiger Tail* lidaria de outro modo com os elementos constitutivos da trama inicial. Seu título referia-se agora não mais à transação comercial ou à desejável personagem cinematográfica, mas à localidade em que se passava a trama.

Neste ensaio, enfocaremos sobretudo as obras publicadas entre 1936 e 1946, e a personagem evocada na dedicatória do referente título.

De homens e rosas: papéis do feminino em Tennessee Williams

O conto grotesco de 1936

O conto “Twenty-seven wagons full of cotton”, que originaria todas as obras aqui reunidas, é ambientado no estado de Arkansas, tendo três personagens: Jake Meighan, apresentado no início da narrativa, e Silva Vicarro e a Sra. Jake Meighan, que atuam mais ativamente no enredo. Vicarro é o gerente da Syndicate Plantation, uma pequena companhia beneficiadora de algodão recentemente instalada na região. No início da narrativa, fica implícito que Meighan teria incendiado a máquina descaroadora de algodão da Syndicate Plantation, que era sua concorrente e tinha equipamentos melhores.

O enredo é ao mesmo tempo estapafúrdio, cômico, sádico e algo escandaloso, levando-se em consideração os padrões morais da época. Contudo, predomina o tom cômico, aliado a passagens extremamente grotescas. Essa mistura entre cômico e grotesco iniciava-se já na contrastante descrição das personagens: a Sra. Meighan era descrita como uma mulher grande e terrivelmente gorda, com “montanhas de pele transpirando” (Williams, 1994, p. 46), enquanto o gerente da Syndicate Plantation era um homem miúdo e de pele escura, fascinado pela enormidade da mulher, que tinha quase o dobro de seu tamanho. Na varanda da casa dos Meighan, no dia seguinte ao incêndio, ambos interagiam enquanto Jake beneficiava o algodão trazido pelo concorrente, que acabara de ter seu maquinário incendiado. Vicarro, obcecado pela ideia de manter relações sexuais com a mulher enorme, chicoteava-lhe as pernas de tempos em tempos, sob o pretexto de espantar as moscas. A mulher, extremamente preguiçosa e afogada no dia de intenso calor, suando intermitentemente após engolir toda uma caixa de garrafas de Coca-Cola, dormitava ao ouvir suas investidas, enquanto sentia a saliva espessa se acumular na boca semiaberta. Vicarro, após muito esforço, logra enfim empurrar a mulher para dentro de casa. Carrega consigo o chicote e ela, subitamente temendo apanhar, põe-se a soluçar mas acaba por entrar.

Apresentada como excessivamente gorda, preguiçosa, estúpida, desajeitada, rodeada de moscas (que tinha preguiça de espantar, mas cujo caminhar nas pernas “cheias de tufo de pelos” lhe agradava), a Sra. Meighan original era de uma presença algo bizarra, avessa a suscitar qualquer compaixão. Seu par estapafúrdio com Vicarro, um homem estrangeiro proporcionalmente minúsculo segurando um chicote com o qual tencionava induzir ao adultério bizarro uma mulher gigantesca, corpulenta, mole, quase animalesca, lembraria o grotesco tal como definido por Wolfgang Kayser, de um universo alheado (tornado estranho), que revelava ao mesmo tempo o estranho e sinistro (Kayser, 1986, p. 159), em uma espécie de brincadeira grotesca a partir de uma situação absurda, estranha, repugnante.

O volume publicado em 1946: os atos-únicos dos humilhados

A peça homônima *27 wagons full of cotton* foi classificada por Williams como uma “comédia do Delta do Mississippi”. Tomando emprestado do conto algo do espírito jocoso

e alienado, traria, no entanto, um tom bem mais sério e pessimista, em que o grotesco dava lugar ao sofrimento. Como nos demais atos-únicos do período, suas personagens sofridas evidenciavam proximidade com uma espécie de realismo típico dos anos 1930. De fato, com a quebra da Bolsa de Valores em 1929, o país fora assolado por milhões de desempregados, pedindo por comida ou emprego, e muitos jovens escritores, ante o estrondear do fascismo e cenas de injustiça e miséria, tornaram-se sombrios ou amargos. Harold Clurman, um dos fundadores do Group Theatre, afirmava que uma boa peça deveria tratar dos desafios de seu próprio tempo, constituindo “the image or symbol of the living problems of our time. [...] to all of them there must be some answer, an answer that should be considered operative for at least the humanity of our time and place” (Rabkin, 1964, p.74). Foi esse um importante período de formação de grupos esquerdistas de trabalhadores como o Prolet-Bühne ou o Worker’s Laboratory Theatre (associado ao Workers International), que instavam os trabalhadores a familiarizar-se com as artes cênicas para utilizá-las em apoio às suas lutas (Carlson, 1997). Na avaliação de John Gassner (1980) sobre a década de 1930, os jovens escritores, procurando explicações para a desgraça que observavam, aceitaram a explicação marxista de que o capitalismo estava nas vascas da morte. Na busca de algum sinal de esperança, ouviram prontamente a predição de que uma sociedade melhor surgiria das agonias do presente:

Sonhavam com um mundo onde o esforço coletivo não fosse presa de uma corrida aos lucros, anárquica e predatória, à qual atribuíam, além do lamentável estado da economia, a guerra, o ódio e a frustração da personalidade. Voltando o olhar para o exterior, viam uma nova nação a levantar-se na Rússia, e [...] os Sovietes afiguraram-se como a Terra Prometida para vários dos novos dramaturgos e para um número menor de autores mais antigos. E dessas diagnoses e prognoses surgiu um novo estímulo. A batalha imediata entre capital e trabalho, a iminente luta pelo poder entre as duas classes e a fé no advento de uma nova ordem constituíram-se em vinho capitoso para os moços e moças que organizavam novas unidades de teatro e escreviam para elas (Gassner, 1980, p. 370-371).

Em *Tennessee Williams, o mestre do teatro moderno nos EUA*, Luís Márcio Arnaut (2023, p. 97) observa ainda, nos anos 1930, a presença de “movimentos sociais e correntes políticas que buscavam igualdade social, racial e econômica, considerando o grande contraste da sociedade dos Estados Unidos”. É importante caracterizar o teatro inicial de Williams por referência ao contexto mais politizado do teatro dessa década. O teatro williamsiano inicial, amargo e sombrio, centrava seus temas no indivíduo, colocando em

questão relações de personagens isoladas no interior de uma superestrutura que era criticada apenas indiretamente – daí talvez, inclusive, a avaliação, no período, de que seu trabalho não teria “conteúdo social”.⁸ O teatro inicial de Williams, com suas personagens decrépitas, ignorantes ou desvalidas, frequentemente desprovidas de perspectivas quanto ao futuro, iluminava, indiretamente, o inconformismo ante uma sociedade decadente, gananciosa e marginalizadora do ponto de vista social.⁹

Criada nesse contexto, a peça *27 wagons full of cotton* organiza-se agora em um ato composto por três cenas, e tem uma vez mais como personagens o casal (Flora e Jake) Meighan e o forasteiro Silva Vicarro, gerente-capataz da mesma Syndicate Plantation. As personagens, no entanto, ganham em complexidade, e muitas de suas ações se tornam mais cínicas ou inteligíveis, diminuindo em parte a sensação de estranhamento e bizarria suscitada pelo conto.

Jake Meighan, beneficiador de algodão em sua pequena propriedade rural próxima a Blue Mountain, Mississippi, é um homem grande e gordo, relativamente velho (sessenta anos), “com braços similares a presuntos cobertos de pêlos loiros” (Williams, 1990, p. 13). Já Silva Vicarro é um homem pequeno, moreno e forte, de físico e temperamento latinos. Nascido em Nova Orleans, de ascendência italiana, é novo no local, tendo chegado há relativamente pouco tempo para administrar a Syndicate Plantation, que estava levando à ruína moradores antigos como Jake Meighan. Latino, pequeno e “escuro”, o forasteiro que vem se instalar no local e disputar o trabalho com os residentes “americanos” traz ainda no pescoço uma medalha católica, e carrega consigo um chicote, que estala no chão de tempos em tempos.

Escrita em algum momento entre 1936 e o ano de registro de direitos autorais de publicação (1946), sabemos que a ação na peça *27 wagons full of cotton* se passa supostamente em 1933, ano de posse do Presidente Roosevelt e de seu discurso sobre a “política de boa vizinhança”, que é mencionada em algumas falas. Em meio, pois, à crise econômica, quando se buscava implementar uma série de novas medidas através do New

⁸ Em “The past, the present and the perhaps”, prefácio a *Orpheus Descending*, o próprio Williams conta que, nos anos 1930, em Chicago, seu trabalho não foi aceito pelo W.P.A. Writers’ Project por supostamente não apresentar “protesto” ou “conteúdo social”.

⁹ Referindo-se ao posicionamento ideológico de Tennessee Williams, o crítico Charles S. Watson o caracterizaria como: “A relentless satirist of capitalism, as shown later in the caricature of Lord Mulligan in *Camino Real* (1953), Williams ridicules the brashness of American business in *The Glass Menagerie*. Jim tells Laura how he will rise to the top, bragging “Knowledge - Zzzzz! Money - Zzzzz! Power!” Because Jim’s dream – like Willy Loman’s in *Death of a Salesman* – is business success, the anticapitalist Agrarian Williams can only recoil with scorn (Watson, 1997, p. 178).

Deal, Williams tematizava a luta entre uma nova corporação de plantadores e beneficiadores de algodão – simbolizada por um latino franzino e escuro que é sabotado –, em contraposição ao poder pré-estabelecido em uma determinada localidade do Sul, personificado pelo grande, velho, branco e desonesto Meighan. Obrigado a aguentar o cinismo de Meighan, que não consegue esconder a euforia por ter conseguido tanto trabalho em tempos de vacas magras, Vicarro descobrirá que foi Meighan quem incendiou sua propriedade – através da própria Sra. Meighan, simplória e algo idiota, a quem o marido havia enfaticamente instruído a dizer que ele não se havia ausentado de casa na noite do incêndio. Ciente dos fatos, Vicarro decide vingar-se de Meighan na sua esposa gorda e simplória, a quem chicoteará e com quem terá uma relação sexual violenta, em ações sugeridas que se confirmariam pela aparência desfigurada da mulher na cena subsequente, com as vestes rasgadas e coberta de hematomas. Após o marido, que ambigualmente lhe sugerira que fizesse companhia ao forasteiro, mencionando a política da boa vizinhança de Roosevelt, este concluiria que este mundo “is built on a principle of tit for tat” (Williams, 1990, p. 22), tirando proveito da singular troca de favores. Objeto da vingança do forasteiro e da corrupção do marido, e do escárnio de ambos, Flora Meighan, infantilizada, paga passivamente o preço da transação comercial masculina, em tempos, como se diria no Brasil, de pouca farinha e nenhum pirão.

Baby Doll

Se na década de 1930 documentários realistas e peças de protesto social de autores como Clifford Odets haviam estado em evidência no teatro estadunidense, as plateias do pós-guerra aplaudiriam montagens que apontavam para outras direções. O teatro americano dos anos 1940, conta-nos Martin Gottfried (1970, p. 336-337), era tipicamente naturalista no estilo e literário na forma, baseado em enredo e realismo, e as peças teatrais eram produzidas com base no texto do dramaturgo e na fidelidade do diretor a ele. Assim eram os teatros de Williams, Miller e Inge dos primeiros tempos, bem como dos dramaturgos dos anos 1930 que os haviam precedido (Kingsley, Hellman, Rice, Anderson, Odets, Sherwood, Howard, etc.). Todavia, uma vez solucionados os grandes problemas da Depressão pela Segunda Guerra Mundial, o idealismo pré-guerra tornava-se obsoleto, e o ajustamento da economia americana a necessidades sociais óbvias lhe lançariam a pá de

cal. Ainda segundo Gottfried, *Death of a salesman*, de Arthur Miller, teria sido a última das peças anticapitalistas, significando o fim daquela era, e sendo, ela própria, mais envolvida com tragédias pessoais do capitalismo americano do que com seus problemas econômicos.

É comum a crítica atribuir às peças e obras da “fase principal” de Williams o afastamento da semifantasia e da poesia romântica iniciais, bem como dos ideais de esquerda; a originalidade artística do autor fora aceita pelo *establishment*, e segundo Gottfried, Williams teria aderido ao mundo do sucesso financeiro, emprestando-lhe o encanto de sua escrita, com seu estilo e técnica vigorosos:

[...] com o congelamento de seu esquerdismo, o teatrólogo começou a aceitar as marcas do tempo. *The Rose Tattoo* é um hino em louvor do sexo, claramente de acordo com a época. [...] Não há que discutir o movimento de Williams para a direita. Na condição de um artista com um estilo cheio de viço em marcha para a maturidade, teria de parar a inovação no processo de aprofundamento. Esta, a ordem natural das coisas. [...] tornou-se ele um dos poucos dramaturgos genuínos a se vender. Aceitando sua reputação popular como dramaturgo sexy, mesmo titubeando ante essa incompreensão total, decidiu capitalizá-la. Começara já a fazer dinheiro – todas as suas peças (com exceção de *Camino Real* e *Summer and Smoke*) tinham sido transpostas para o cinema, e *Cat on a Hot Tin Roof* alcançou grande sucesso de bilheteria. [...] o clichê de Williams mostrava-se perfeito para filmes derramados, e de elevado orçamento, de Elizabeth Taylor. [...] Com críticos e platéias tornando-se cada vez mais conservadores, a peça supervistosa, supercomercial, supercínica estava para se tornar o único bom empreendimento dramático na Broadway. E Williams engordou. Suas obras posteriores continuaram os sucessos de bilheteria, mas sua arte e seu coração estavam mortos (Gottfried, 1970, p. 354-356).

É nesse período mencionado por Gottfried que foi escrito e produzido o roteiro cinematográfico *Baby Doll*. Em 1955, já célebre no teatro e em pleno vigor de sua carreira no cinema, Williams amalgamou os atos-únicos *27 wagons full of cotton* e *The unsatisfactory supper*, no que viria a se tornar o roteiro do referido filme, no Brasil traduzido como *Boneca de carne*. Descrito na época pela revista *Time* como “talvez o filme mais sujo já realizado e exibido legalmente nos Estados Unidos” (“just possibly the dirtiest American-made motion picture that has ever been legally exhibited”),¹⁰ foi dirigido por Elia Kazan e contou com a participação de Carroll Baker, Eli Wallach, Karl Malden e Mildred Dummock, entre outros.¹¹ Dividido em cento e quinze planos, trazia agora quatorze personagens. Além das

¹⁰ Williams (1991), texto de apresentação na contracapa do livro.

¹¹ Ainda que considerado imoral, o filme *Baby Doll*, cuja propaganda ocupava todo um quarteirão em Manhattan, foi sucesso de público, premiado pela British Academy Awards com o prêmio de “ator revelação” (Wallach), e com o prêmio Globe de melhor diretor (Kazan), além de ter sido indicado para três outros prêmios pela British Academy, e para quatro categorias ao Oscar, dentre elas a categoria de

quatro personagens principais – tia Rose (que manteve o nome), o forasteiro Silva Vacarro e o casal Baby Doll e Archie Lee Meighan (cujos nomes foram alterados ou hibridizados com os nomes das obras anteriores) – *Baby Doll* trazia uma série de personagens secundárias, que representavam o pano de fundo da comunidade local de *Tiger Tail*.

Pode-se afirmar que *Baby Doll*, filmado em 1956, foi um roteiro escrito para ser vendido comercialmente, para responder ao “sinal dos tempos”, como outras produções desse período, conforme apontara Gottfried. Articulando elementos viscerais do teatro de Williams a fórmulas da indústria cinematográfica destinadas a alcançar uma popularidade “fácil”. Por outro lado, encontram-se ali elementos de crítica social que contribuem para a representação da manifestação de reações racistas ou xenófobas: um grupo de brancos empobrecidos (dentre os quais se inclui Archie Lee) vê-se ameaçado economicamente por uma pequena empresa agrícola recém-estabelecida, vinda de fora, encabeçada por um descendente de estrangeiros, a quem chamarão raivosamente *the foreign wop*.¹² Williams, que fora, ele próprio, vítima de preconceito no Sul, devido à sua orientação sexual, manifestar-se-ia, em diversos momentos, contra todos os tipos de preconceito (já no prefácio a *A streetcar named Desire*, expressara o desejo de que a peça não fosse encenada nos estados em que a lei pregava a discriminação racial).

No ensaio “The cultural imagination of Tennessee Williams”, o crítico Charles S. Watson (1997) concebe a carreira de Williams em duas fases; na primeira delas, o dramaturgo, ainda que o criticasse, voltava-se nostalgicamente para o Velho Sul; já numa segunda fase, dedicar-se-ia a condenar a injustiça racial em sua terra de origem, atacando o Sul e seus conterrâneos com uma veemência muito maior. Essa segunda fase teria iniciado com peças escritas justamente a partir dos anos 1950, num momento em que os conflitos raciais no Sul estavam extremamente acirrados e violentos:

His [Tennessee Williams’s] view of the South became much harsher in the late 1950s because of his reaction to the racial violence that followed the Supreme Court decision against segregated schools in 1954. Thereafter, in plays such as *Orpheus Descending* (1957), he presented a South riddled with racial prejudice. The political issue, southern resistance to social change, increasingly consumed Williams’s attention [...] As part of the racial conflict that had erupted following the Supreme Court decision of 1954, massive resistance was organized in the Mississippi legislature, and White Citizen’s Councils were practicing intimidation. Several killings

melhor roteiro adaptado, que Williams perdeu para os autores de *A volta ao mundo em 80 dias* – James Poe, John Farrow e S. J. Perelman.

¹² Em tradução livre, algo como “estrangeiro carcamano”.

occured in 1955, the most notorious of which was the murder of Emmet Till, a black youth from Chicago, who proposed a date to a store owner's wife in Money, Mississippi. After his mutilated body was found in the Talahatchie River, an all-white jury in Summer, Mississippi, acquitted Roy Bryant, husband of the woman [...] on September 23, 1955. Despite a storm of protest led by the NAACP, the U.S. Department of Justice refused to enter the case, but later worldwide furor led the attorney general to draft the legislation that became the Civil Rights Act of 1957. *Baby Doll* parallels details of the case, since the Italian's 'wolf-whistle' at *Baby Doll* bears the same label as Emmett Till's whistle (Watson, 1997, p. 183-184).

Criticando a ausência de democracia, através do questionamento da liberdade de atuação de uma pequena corporação vinda de fora a uma atrasada localidade no Sul, *Baby Doll* menciona mas não enfoca exatamente a forma mais óbvia de racismo daquela região, o racismo contra os negros, mas o preconceito contra estrangeiros católicos, no caso italianos, por essa mesma comunidade. O papel social de pressão exercido pelos brancos, em defesa da manutenção dos seus "direitos" adquiridos, fica claro na cena seguinte, em que por muito pouco Archie Lee Meighan não nomeia explicitamente a sórdida organização racista que varria o Sul, a Ku Klux Klan:

ARCHIE: [...] But there's one teensy-eensy little - thing that you - overlooked! I! Got position! Yeah, yeah, I got position! Here in this county! Where I was bo'n an' brought up! I hold a respected position, lifelong! - member of - Wait! Wait!- *Baby Doll*! [...] On my side 're friends, long standin' bus'ness associates, an' social! See what I mean? You ain't got that advantage, have you, mister? Huh, mister? Ain't you a dago, or something, excuse me, I mean Eytalian or something, here in Tiger Tail County? [...] ALL I GOT TO DO IS GIT ON THAT PHONE IN THE HALL! (Williams, 1991, p. 109).

Embora Archie Lee não chegue a chamar seus companheiros, à la Klan, eles se fazem presentes em outras cenas do roteiro. Quando, logo no início de sua entrada em cena, Vacarro olha os homens que o rodeiam, percebe sua hostilidade: "Silva Vacarro passes by a knot of men. He is followed by Rock, holding the kerosene can. The camera stays with them. They smile" (Williams, 1991, p. 32).

Além disso, quando Vacarro desafia o delegado, afirmando que na lata de combustível que conseguiu recuperar do fogo como prova de que o incêndio havia sido criminoso estavam gravadas as iniciais do incendiário, o grupo se manifesta solidário ao crime - Rocky, o funcionário de Vacarro que segurava a prova do crime, apanha no banheiro, onde lhe é tirado o galão. A própria polícia prefere não se meter na briga, optando por manter a versão de que o incêndio fora acidental, e o delegado avisa Vacarro

para que tome cuidado por ser um forasteiro, e, portanto, não bem-vindo:

MARSHAL: You take the advice of an old man who knows this county like the back of his hand. It's true you made a lot of enemies here. You happen to be a man with foreign blood. That's a disadvantage in this county. A disadvantage at least to begin with (Williams, 1991, p. 35).

Vacarro é hostilizado e prejudicado economicamente pela comunidade racista local, embora não seja esse o plano maior do enredo. Observamos que, a despeito da “direitização” apontada na fase áurea de seu teatro, a crítica social de Williams ainda se faz presente. Se em *27 wagons full of cotton* o estrangeiro era minúsculo e impotente frente a Jake Meighan e vingava-se dele surrando e estuprando-lhe a esposa, em *Baby Doll* a intenção de vingança inexistente. Vacarro, agora bom moço, quer justiça, e para isso assusta a esposa de Archie Lee Meighan, até que ela lhe assine um papel atestando que o marido foi o autor do incêndio. De posse desse papel, terá a seu lado a justiça oficial para enfrentar Meighan, ou, pelo menos, a confiança nela. Além dessa possível maior democracia ou legalismo possível nas relações, algo do maniqueísmo próprio a Hollywood também se instaura. Na versão dos anos 1950, o italiano, antes tão bruto quanto Meighan, torna-se uma personagem mais justa e humanizada, e gentil com a velha tia Rose. Além disso, tornava-se cavalheiro e respeitador, ainda que conservasse o chicote. Archie Lee, ao contrário, é ainda o ignorante e bruto “velho homem” da peça de 1930, tornando-se também excessivamente velho para a esposa, que na nova versão tem apenas dezenove anos, enquanto o rival, embora “escuro” e miúdo, seria retratado como um “handsome, cocky young Italian” (Williams, 1991, p. 137):¹³ e ainda limpo, asseado, enquanto Meighan é um sujeito sebo de sessenta anos, apresentado, na primeira cena, agachado, com a barba por fazer, suando nos pijamas enquanto busca fazer um buraco na parede para através dele poder espiar a esposa donzela que dorme inocentemente em um berço de criança, e que lhe havia sido cedida em troca de uma dívida de dinheiro.

Assim como a Maggie de *Cat on a hot tin roof*, a jovem esposa Baby Doll faz parte de uma nova galeria de personagens femininas de Williams – não mais as patéticas, deslumbradas ou sofridas personagens das primeiras peças, mas mulheres “fortes” em busca de seu espaço e lugar ao sol em um mundo competitivo e capitalista. Segundo Edgar Morin, Hollywood, ameaçada pela televisão a partir de 1948, encontrou durante

¹³ Descrição do personagem em *Tiger Tail* (inspirada no roteiro *Baby Doll*), que se aplica perfeitamente ao personagem da versão filmada de *Baby Doll*.

alguns anos sua salvação na tela panorâmica e no lançamento de *superstars* como Marilyn Monroe. Williams, escrevendo para a Warner Brothers nesse período, pôs de lado a gorda e maltratada Flora Meighan para ceder lugar a uma estrela cuja aparência se conformava melhor com o ideal estético do cinema hollywoodiano dos anos 50: Flora, a personagem gorda e simplória que é espancada e estuprada em *27 wagons full of cotton*, daria lugar a uma jovem e atraente ninfeta, virgem e infantil, de nome Baby Doll, interpretada pela jovem Carroll Baker. Essa nova síntese entre o bom e o mau, aponta Morin (1989), inscreveria a estrela em uma grande corrente de profanação, guiada pela energia erótica libertada e espalhada na tela, e culminaria com as imagens das ninfetas filmadas em meados do século: “As novas estrelas são totalmente erotizadas, enquanto anteriormente a virgem e o justiceiro eram de uma pureza equivalente à da Virgem Maria ou de Lohengrin, e a vamp e o mau fixavam em si o apelo destruidor e bestial da sexualidade. [...] O resgate do erotismo desempenha um papel fundamental: o renascimento do star system é marcado pelo renascimento mamário. O ‘brigidismo’ acentua os decotes e revela os encantos estereoscópicos de Gina, Sophia e Martine. Os filmes multiplicam os strip-teases das estrelas, os banhos, o despir-se, o tornar a se vestir, etc. Uma onda de inocência perversa leva ao primeiro plano as ninfetas: Audrey Hepburn, Leslie Caron, Françoise Arnoul, Marina Vlady, Brigitte Bardot” (Morin, 1989, p. 16-17).

Uma rosa, um jantar indigesto

Tia Rose, parenta frágil e idosa criada no ato-único *The unsatisfactory supper* junto às personagens desvalidas da década de trinta, ressurgue no filme da década de cinquenta como a tia de Baby Doll. Personagem secundária no novo enredo, tinha duas funções principais: auxiliar na caracterização de outras personagens e provocar o riso, para contrabalançar momentos pesados do entrecho. Sem muita importância para o entrecho e os que a cercam, é enxotada por Meighan e acolhida pelo bondoso Silva Vacarro; algo ridícula, contracena com uma galinha e rouba chocolate de moribundos no hospital, o que é motivo de riso por parte do jovem casal, com quem contracena como adjuvante.

Mas é à tia Rose de *The unsatisfactory supper*, da fase inicial de Williams, que ora retornamos, e com a qual concluímos este ensaio. Nesse ato-único ambientado também no Sul (Blue Mountain, Mississippi), observam-se longas indicações de cena, em que são

descritas ações desprovidas de falas. O cenário é significativo, e dá o tom sombrio aos acontecimentos que se sucedem em torno da casa cinzenta desbotada, onde os céus anunciam tempestade e o vento emite ruídos como os de um gato. Próximo à varanda da casa, há uma roseira enorme, “cuja beleza parece de algum modo sinistra”. O sol está se pondo e há uma música “tipo Prokofiev” no ar (Williams, 1990, p. 299).

O enredo é extremamente simples: Archie Lee Bowman, um homem tosco que chupa o dedo, está irritado com o jantar que foi preparado pela tia da esposa. A velha senhora se esquecera de acender o fogão, e a comida foi servida meio crua. A esposa, Baby Doll Bowman, uma mulher grandalhona e indolente “cuja amplitude não é benigna” e “cuja estupidez não é confortável” (Williams, 1990, p. 299), concorda com o marido, reclamando do espaço que a idosa vinha ocupando na cozinha e queixando-se com o marido que não lhe arrumava “uma negra” para cozinhar. No meio da conversa, decidem que é melhor se livrarem da velha, que já vinha sendo enxotada entre os demais parentes. Relações humanas deterioradas – desta vez, familiares – em função também de dinheiro, são aqui tematizadas. Não mais capaz de cozinhar, a tia velha já não tinha função dentro da casa, motivo pelo qual deveria ser passada adiante, antes que adoecesse e onerasse o orçamento. Os diálogos são ácidos, objetivos:

ARCHIE LEE: Some of them get these lingering types of diseases and have to be given morphine, and they tell me that morphine is just as high as a cat's back.

BABY DOLL: Some of them hang on forever, taking morphine.

ARCHIE LEE: And quantities of it!

BABY DOLL: Yes, they take quantities of it!

ARCHIE LEE: Suppose the old lady broke a hipbone or something, something that called for morphine!

BABY DOLL: The rest of the folks would have to pitch in and help us.

ARCHIE LEE: Try and extract a dime from your brother Jim! Or Susie or Tom or Bunny! They're all tight as drums, they squeeze ev'ry nickel until the buffalo bleeds!

BABY DOLL: They don't have much and what they have they hold onto.

ARCHIE LEE: Well, if she does, if she breaks down an' dies on us here, I'm giving you fair warning – I'll have her burned up and her ashes put in an old Coca-Cola bottle – unless your folks kick in with the price of a coffin! (Williams, 1990, p. 307-308).

Desde há muito, a desigualdade feminina esteve entremeada no tecido social, parte de um processo de vida que fornecia sua melhor defesa contra mudanças. Instituições sociais, políticas e econômicas, sobretudo no período retratado, eram todas caracterizadas por uma aguda divisão de papéis sexuais. E as qualidades essenciais ao sucesso no mundo

feminino eram diretamente opostas àquelas necessárias no mundo masculino. Em uma sociedade baseada na premissa segundo a qual homens e mulheres ocupavam diferentes esferas e tinham qualidades distintas, não era de se surpreender que a maioria das mulheres aceitasse prontamente os papéis de esposa e mãe: mais de 75% das mulheres que responderam à pesquisa Gallup de 1936 reprovavam o trabalho feminino. E nenhuma grande manifestação questionou a legislação que restringiu os direitos da mulher durante os anos 1930, em função da Grande Depressão. Se eram escravizadas, como diziam as feministas, tratava-se de uma servidão bem-aceita, reforçada por todo o processo social.

Dentro desse panorama do universo feminino dos EUA da década de 1930, personagens como tia Rose (como também Baby Doll e Flora Meighan) representam mulheres economicamente dependentes, devotadas ao trato familiar-doméstico, “rosas do lar”, como sugeria a citação de um romance popular na época. Oprimidas pelo mundo prático em que pesa o dinheiro, deveriam submeter-se a todo tipo de opressão. A dona de casa Flora é chamada de folgada e inútil (*useless*) pelo marido, quando questiona a prostituição a que está sendo submetida, e a idosa tia Rose é enxotada por não mais ser capaz de cozinhar para os sobrinhos (função que até então lhes economizava a paga dos serviços “de uma negra”), em troca de teto e comida. Criticando a hipocrisia das relações familiares no que se refere à condição feminina, Tennessee Williams, além de retratar a subserviência a que eram submetidas as mulheres, questionava ainda a repressão sexual – figurada, em *27 wagons*, no longo diálogo velado entre Flora e Jake Meighan, a respeito da relação sexual entre ela e o forasteiro, de conhecimento do marido.

Se a esposa de Meighan “se rebela” no filme de 1955 (afronta o marido, interessa-se, inclusive sexualmente, pelo forasteiro, ameaça abandonar o marido, diferentemente de Flora, que se deixava passivamente sujeitar e agredir), o faz apenas no limite de buscar abrigo com um novo protetor, em sintonia com as expectativas de romance e *happy end* demandados por Hollywood. Enquanto a típica *baby doll* ou ninfeta emergente na Hollywood no período, trocava ainda o marido velho e falido pelo jovem forasteiro, munida com ativos sexuais de um novo papel feminino, num mundo igualmente velho e alienado, ainda que mais esperançoso.

Em tal universo, a personagem mais interessante e conseqüente entre tantos entrecos aqui tematizados, é certamente a tia Rose de *The unsatisfactory supper*, criada por Williams na década de 1930. De um lirismo pungente, trágico e poético, essa frágil

personagem recusa o lugar de humilhação, descarte e resignação a que não teria escolha, em função de sua situação a um só tempo econômica, de gênero e familiar. Após ser notificada por Meighan de que seria sumariamente despejada na manhã seguinte, nega-se a entrar na casa, ao perceber a proximidade de um furacão:

[The door slams shut. The whine of the angry cat turns into a distant roar and the roar approaches. But Aunt Rose remains in the yard, her face still somberly but quietly thoughtful. The loose gray calico of her dress begins to whip and tug at the skeleton lines of her figure. She looks wonderingly at the sky, then back at the house beginning to shrink into darkness, then back at the sky from which the darkness is coming, at each with the same unflinching but troubled expression. Nieces and nephews and cousins, like pages of an album, are rapidly turned to her mind, some of them loved as children but none of them really her children and all of them curiously unneeded of the devotion that she had offered so freely, as if she had always carried an armful of roses that no one had ever offered a vase to receive. The flimsy gray scarf is whipped away from her shoulders. She makes an awkward gesture and sinks to her knees. Her arms let go of the roses. She reaches vaguely after them. One or two she catches. The rest blow away. She struggles back to her feet. The blue dust deepens to purple and the purple to black and the roar comes on with the force of a locomotive as Aunt Rose's figure is still pushed toward the rose bush.] DIM OUT (Williams, 1990, p. 313).

Já se afirmou que o teatro moderno inúmeras vezes portou a bandeira do desencanto, e que diversas produções das primeiras décadas do século não parecem senão destroços de uma sociedade naufragada. Segundo John Gassner (1980), o sofrimento, conducente à análise social ou psicológica, esteve presente com muita assiduidade nos palcos modernos. Contudo, boa parte desse teatro, de um modo geral, apresentou-se como um protesto satírico contra a desumanização da sociedade na era industrial de produção de massa, com sua moralidade relativista, ausência de reforma social, desigualdade dos sexos, entre muitas inquietações.

Podemos afirmar que a arte maior de Williams permanece junto à poesia da frágil senhora, para sempre exposta ao turbilhão da vida real, que a arrastaria consigo. Em meio aos uivos do vento, o palco escurece, e as rosas voam de sua mão. Ante um céu escuro e revoltado, para sempre arremessada sobre a roseira, tia Rose nos brinda com as contradições e a estranha força de sua (im)permanência, no pungente lirismo do dramaturgo imenso que foi Tennessee Williams.

Referências

- ARNAUT, Luís Márcio. **Nem loucas, nem reprimidas**: o confronto contracultural da mulher com o *mainstream* nas *late plays* de Tennessee Williams. São Paulo: Alameda, 2022.
- ARNAUT, Luís Marcio. **Tennessee Williams, o mestre do teatro moderno nos EUA**. São Paulo: Giostri, 2023. (Série Dramaturgos Vida e Obra).
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho**. São Paulo, Nankin, 2001.
- FLORES, Fulvio Torres. **Da depressão às raízes do macartismo**: representação de questões sócio-históricas em *American blues*, de Tennessee Williams. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. Tradução J. Guinsburg e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GOTTFRIED, Martin. **Teatro dividido** – A cena americana no pós-guerra. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1982. (Tomo I).
- ILARI, Mayumi Denise S. **27 wagons full of cotton, Baby Doll e Tiger Tail**. A história social norte-americana recriada no teatro de Tennessee Williams. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**. O cinema hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- MORIN, Edgar. **As estrelas**. Mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- NEVES, David Medeiros. **Apresentação e recepção crítica das peças de Tennessee Williams na renovação do teatro paulistano (1948 a 1964)**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- RABKIN, Gerald. **Drama and commitment: politics in the American Theatre of the Thirties**. Indiana University Humanities Series, No. 54. Bloomington: Indiana University Press, 1964.

WATSON, Charles S. **The history of southern drama**. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1997.

WILLIAMS, Tennessee. **Baby Doll & Tiger Tail**. New York: New Directions, 1991.

WILLIAMS, Tennessee. Twenty-seven wagons full of cotton. In: WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams collected stories**. New York: New Directions. 1994.

WILLIAMS, Tennessee. 27 wagons full of cotton. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 full of cotton and other one-act plays**. London: John Lehmann, 1949.

WILLIAMS, Tennessee. The unsatisfactory supper or The long stay cut short. In: WILLIAMS, Tennessee. **The theater of Tennessee Williams: volume 6**. New York: New Directions, 1990.

WILLIAMS, Tennessee. **The theatre of Tennessee Williams: volumes 1-8**. New York: New Directions, 1990-1992.

Submetido em: 23 out. 2023

Aprovado em: 05 dez. 2023