

# *O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams*

El estereotipo de las coristas en la dramaturgia de Tennessee Williams

Showgirls stereotypes in Tennessee Williams' dramaturgy

Luis Marcio Arnaut de Toledo

Universidade de São Paulo

E-mail: sp.vi@hotmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9301-2339>

## RESUMO:

A dramaturgia da peça em um ato *In our Profession*, de Tennessee Williams, coteja a figuração dramaturgical estereotipada das coristas, identificada em diversas obras de sua fase inicial. Com essa identificação, este trabalho revelou a mulher retratada de forma satírica, em contraponto com o papel social de gênero. Denotou, também, o emprego das formas expressionista e épica não brechtiana para dar conta do conteúdo crítico social no retrato destas *showgirls*. A abordagem contemplou a análise de expedientes estéticos e históricos da conjuntura da peça. Por fim, apresentou o dramaturgo como um crítico sociopolítico que utiliza diálogos líricos inspirados em roteiros cinematográficos da década de 1930.

Palavras-chave: *Artes da cena. Dramaturgia. Teatro. Tennessee Williams. In our Profession.*

## ABSTRACT:

The dramaturgy of Tennessee Williams' *In our Profession* one-act play collates the stereotyped showgirls dramaturgical figuration, identified in several works of his initial career. With this identification, this work revealed a woman portrayed in a satirical way, contrasted with the social role of gender. It also denoted the expressionist and non-Brechtian epic ways to account for the critical social content in the portrait of these showgirls. The approach included the analysis of aesthetic and historical expedients in the

conjuncture of the piece. Finally, it introduced the playwright as a socio-political critic who uses lyrical dialogues inspired by cinematic scripts from the 1930s.

Keywords: *Performing arts. Dramaturgy. Theatre. Tennessee Williams. In our Profession.*

#### RESUMEN:

La dramaturgia de la obra en un acto *In our Profession*, de Tennessee Williams, coteja la figuración dramática estereotipada de las coristas, identificada en varias obras de sus fases iniciales. Con esta identificación, esta obra reveló una mujer retratada de manera satírica, contrastada con el rol social del género. También denotó la utilización de las formas expresionista y épico no brechtiano para dar cuenta del contenido social crítico en el retrato de estas coristas. El enfoque incluyó el análisis de expedientes estéticos e históricos de la coyuntura de la pieza. Finalmente, presentó el dramaturgo como un crítico sociopolítico que utiliza diálogos líricos inspirados en guiones cinematográficos de los años treinta.

Palabras clave: *Las artes escénicas. Dramaturgia. Teatro. Tennessee Williams. In our Profession.*

Artigo recebido em: 11/11/2020  
Artigo aprovado em: 08/03/2021

## 1 Tennessee Williams e as coristas

Um espetáculo encenado no Provincetown Tennessee Williams Festival (PROVINCETOWN..., 2021), em 2013, fez uma leitura bastante peculiar da mulher em algumas obras de Tennessee Williams na primeira fase de sua carreira (1930-1944). O espetáculo era chamado *The Chorus Girls* ('As coristas', em tradução livre), composto por três peças em um ato: *Cairo! Shanghai! Bombay!* ('Cairo! Xangai! Bombaim!', 1935), que não era levada aos palcos desde 1935, juntamente com as estreias de *Curtains for the Gentlemen* ('Cortinas para os cavalheiros', 1936) e *At Liberty* ('Em liberdade', 1941). David Kaplan foi o diretor e é, ainda hoje, o curador deste que é um dos mais importantes festivais que coteja a obra de Williams.

A dramaturgia desta encenação é focada nas mulheres e na sua representação, seus contextos críticos sócio-históricos e sua estética. A importância da obra se dá pelo fato de ter suscitado a percepção de Kaplan sobre uma figuração feminina que marca presença invariavelmente em diversas peças do conjunto da obra de Williams, sobretudo as da década de 1930. As personagens são coristas do *show* de variedades, todavia o que se destaca nelas é sua composição nesse meio artístico, podendo ser extrapolada para outros espaços com as mesmas subjetividades. Assim, são consideradas um estereótipo da tecitura destas personagens femininas, historicizando um retrato crítico da mulher em suas conjunturas histórica e sociocultural.

David Kaplan (2016) faz um mergulho contundente no universo destas mulheres coristas. Para o diretor, elas são hábeis em fazer o espectador acreditar em algo que não corresponde à realidade, já que precisam criar suas próprias ilusões para sobreviverem nos limites impostos pela sociedade: serem, em sua vida comum, a mesma mulher objetificada do palco. Portanto, pode-se entender que o mundo que criam é o das aparências. O que Kaplan deixa claro é o estereótipo. Neste trabalho, essa expressão será reconhecida como a figuração de uma crítica sociológica do papel da mulher.

Tentando tornar-se agente de sua própria vida para atingir seus fins, percebe que tudo está contra ela: as personagens masculinas, que não compreendem ou não compartilham de seu universo ilusório, e a própria sociedade, organizadora implacável de seu destino. São mulheres que utilizam sua aparência, esperteza e feminilidade como tentativas de superação das exigências e das

complexas obrigações tradicionais da mulher subserviente e serviçal. O que lhes restava era apenas serem jovens e competentes no jogo de sedução para não permanecerem solteiras e cumprirem, assim, o papel social imposto para constituição de família. Todavia, o homem sempre se sobressai a ela, independente dos recursos que utilizar.

Essas características estereotipadas das coristas, à primeira vista, chamam atenção pelo alinhamento ao conceito das *Southern belles* ('as belas do Sul'), concebidas sobre a visão patriarcal da submissão feminina. Esta definição está relacionada com a tradição das mulheres descendentes de aristocratas franceses, huguenotes que colonizaram o Sul e Centro-Sul dos Estados Unidos. Estão associadas não somente à beleza física e à juventude, mas, também, à fortuna familiar.

Williams vai além das *Belles* com as coristas, retrata mulheres em sua profundidade existencial e seus enquadramentos sociais. Elas são, portanto, um conceito metafórico. Terão como instrumentos de trabalho seu corpo e sua aparência para se manterem empregadas. Essa é uma questão crucial perante o machismo, portanto um expediente crítico na dramaturgia – já que, como elas acreditam, somente com seu glamour elas superam o destino, bem como a si mesmas. Contudo, para exercerem o papel social, elas devem ir além do charme, a fim de superar as imposições do sistema. Esses expedientes são reiterados na sua comunicação, expressos em diálogos pouco usuais para a dramaturgia estadunidense até então, revelando aspectos expressionistas na obra de Tennessee Williams, expediente que dá conta dessas questões.

Estas *showgirls* são as criadoras de sua própria fantasia, a fim de atingir os vértices de sua subjetividade e seu papel social, mesmo que tenham de arcar com consequências drásticas. Produzir, ler ou assistir hoje peças dessa época de Tennessee Williams é conversar sobre os papéis da mulher, ilusória ou real, no palco e na sociedade – deve-se ir além de retratos exclusivos da vida privada.

A obra aqui cotejada para a investigação do conceito de corista é a peça em um ato *In our Profession* ('Na nossa profissão', 1938), publicada pela primeira vez 75 anos depois da sua escrita na coletânea *Tennessee Williams One-act Plays* (WILLIAMS, 2012, p. 71-81). Não se tem notícias de que já tenha encenações comerciais. Não há tradução publicada em língua portuguesa.

## 2 A dramaturgia e o cinema na década de 1930

Muitas peças dessa fase da carreira de Tennessee Williams notabilizam um emparelhamento estético com os roteiros cinematográficos da década de 1930 (HALE, 1997, p. 21). Não só porque o dramaturgo desejava se tornar roteirista e ter boa remuneração, mas, sobretudo, pelo fato de o cinema ser uma indústria em ascensão. A Grande Depressão havia deixado à revelia muitos profissionais também desta área.

O fim do cinema mudo exigia primor nos diálogos, visto o público estar familiarizado com as narrativas do rádio. E o impacto de sua excelência na tela nesta década de 1930 chamou atenção de Tennessee, que buscou reproduzi-los na dramaturgia, todavia à sua maneira lírica.

As mulheres enigmáticas, lindas e fatais do *show business* eram personagens recorrentes nas telas hollywoodianas, com efeito, o que serviria de substrato para Williams, um grande frequentador do cinema. Foram, assim, reproduzidas em algumas de suas peças desta primeira fase. Elas podem ser vistas em filmes como: *Showgirl in Hollywood* ('Show Girl em Hollywood', 1930, direção de Mervyn LeRoy) com Alice White e *Footlight Parade* ('Belezas em revista', 1933, direção Busby Berkeley e Lloyd Bacon) com Joan Brandell. Há uma harmonização da visualidade das coristas da cena cinematográfica com o chamado teatro de variedades, então em profusão naquele momento.

O cinema inspirou-se nas fontes estéticas teatrais desde o início. Já na sua primeira década, havia filmes que eram, na prática, espetáculos de teatro filmado. Daí evoluiu, a câmera passou a se movimentar e sugiram, então, os cortes e os *closes*.

O que se vê nessa indústria, ao se fazer cinema sonoro, é a utilização da dinâmica do já bem estruturado teatro de *Vaudeville*, que dominava o mercado teatral estadunidense desde o final do século XIX, com uma mistura de música, comédia, mágica, dançarinas com roupas brilhantes, performance com animais e ciganos, acrobatas, atletas e até apresentação de peças clássicas.

A busca cinematográfica no estímulo teatral estava no auge na década de 1930. Foi neste exato momento que a indústria percebeu a necessidade de diálogos bem construídos e ninguém melhor para fazê-lo senão os dramaturgos – está aí sua matéria-prima. É nesse contexto que muitos destes profissionais foram absorvidos pelo cinema.

A forma dramática teve um papel fundamental para caracterizar os aspectos populares do audiovisual. A maioria dos dramaturgos daquela época escrevia sob um código de conduta. Poucos desses artistas traziam inovações consideráveis de forma, tais como o próprio Tennessee, sobretudo Elmer Rice, Susan Glaspell e Eugene O'Neill ou, ainda, grupos experimentais como o Theatre Guild e os Provincetown Plays. No entanto, a prática narrativa daquele momento, em sua maioria, obedecia à ideia de curva dramática ascendente, com um clímax na resolução do conflito. Esse modelo dramático serviu como uma luva para o cinema, uma vez que se caracteriza uma indústria mais popular, muito pelo fato de os ingressos serem mais acessíveis que o teatro. Esse modelo é tão assertivo que é utilizado até os dias atuais, exuberante, também, na televisão. Assim, era requerida uma linguagem mais palatável e de fácil aceitação do grande público, visto que as peças, com seus enredamentos estruturais e simbólicos, eram mais complexas.

Como consequência do desenvolvimento e da popularização das inovadoras e sonorizadas produções cinematográficas, as companhias teatrais aflagiram-se com uma eminente diminuição de importância ao longo da década de 1930. Lembrando que os Estados Unidos viviam o difícil período pós-Depressão.

Com isso, infere-se que as influências não estão apenas em um sentido. O teatro e o cinema beberam na fonte um do outro, embora nenhum tenha se submetido simplesmente à dinâmica dada pela linguagem que o outro oferecia, criando suas próprias poéticas e soluções artísticas.

### **3 O expressionismo de *In our Profession***

Julia Walker (2005) afirma que o expressionismo estadunidense é muito diferente daquele que se praticava em todas as linguagens artísticas europeias. Isso acontece pelo fato de que, ao chegar ao país, encontrou novas tecnologias que estavam mudando a experiência da comunicação naquela sociedade. Além disso, deve-se considerar o sentimento imperialista e a reação contrária à Alemanha, berço do expressionismo, também sua inimiga na Primeira Guerra.

As novas tecnologias evidenciam uma mecanização da comunicação, fazendo com que ela se dissocie do aspecto humano, querendo que este siga novos padrões. Ao reproduzir essa desumanização na dramaturgia, muitas vezes, o que se tem como resultado é a perda da sua autenticidade e o deslocamento de tempo ou de espaço. Como se o diálogo, exuberante e profuso do cinema,

depois reiterado no teatro, servisse para lembrar o que é o ser humano contraposto à máquina e aos processos capitalistas que tomavam conta do indivíduo, tão bem retratados no filme mudo *Modern Times* ('Tempos modernos', 1936), de Charles Chaplin, e na dramaturgia de Clifford Odets, William Saroyan, Paul Green e Irwin Shaw.

A proficuidade dessa difusa dialogia surge nas falas das personagens Annabelle, Richard e Paul de *In our Profession*, tal como uma justa inspiração de Williams nas obras cinematográficas da época. Não há fisicalidade, influência de iluminação, cenário, figurinos ou maquiagem. O cerne da peça traceja na comunicação entre essas personagens, dando destaque à voz feminina com vários pequenos monólogos. Como fruto do expressionismo tennesiano desta primeira fase, a força da peça está na linguagem e não na teatralidade.

O mesmo se vê na reprodução do ambiente do show de variedades, com Annabelle à procura de um sentido psicossocial. Diferente do melodrama e da musicalidade glamorosa das telas, contudo, o dramaturgo estampou nessa peça uma versão cômica, satírica e sarcástica das relações entre homens e mulheres deste meio, concordando com o que Thomas Keith (2012) comenta sobre as peças de Williams da década de 1930.

Annabelle: É hediondo. Isso afeta meus nervos. Me faz lembrar a vida que estou levando. Barulhenta, louca, ofuscante, sem sentido, estúpida! [*Ela surge e abaixa a cortina*]<sup>1</sup> Richard, o show acaba amanhã. Eu não posso continuar no show. Eu estou com nojo dele. É como estar amarrada no rabo de um cavalo selvagem. Uma cidade, uma outra e uma outra. Tem sido assim por quase oito anos, e ah, eu estou terrivelmente cansada. [*Indo até ele sorrateiramente*] Por que você não me liberta disso, Richard? Por que você não me pega em seus braços e me faz descansar um pouco?  
Richard: Desculpe. [*Ele sai*]  
Annabelle: Qual o problema? Eu entediei você, Richard?  
Richard: De forma alguma. Você fez uma performance muito convincente. [*Toca a própria testa*] Eu estou com dor de cabeça.  
Annabelle: Ah, eu sou responsável por essa dor?  
Richard: Sim. Você me arranjaria um pouco de gelo picado? (WILLIAMS, 2012, p. 75-76, tradução nossa).<sup>2</sup>

Annabelle faz um apelo a Richard, expondo sua angústia existencial em diversas partes da peça. Porém, ele não a vê como uma mulher que busca a superação do meio opressor em que vive. O mundo masculino não consegue perceber o sofrimento feminino causado pelo sistema que lhe impõe papéis sociais. Seus próprios estereótipos de homem o impedem, colocando uma barreira entre as duas personagens. Dessa forma, o que se identifica é uma deficiência de comunicação,

expediente do expressionismo estadunidense. Ela exagera sua ambientação e ele não se interessa pelo que ela tem a oferecer: reclamações e a disfuncionalidade feminina perante as regras sociais. São interlocutores que não se complementam, não se entendem, pois um não consegue penetrar no mundo do outro. Não há retórica para as colocações do mundo feminino, é como se ela falasse sozinha e causasse incômodo, como uma dor de cabeça. Ela tem ações que fortalecem sua opressão e o domínio do homem, rendendo-se à sua mercê. O que contrasta com sua fala, rebatendo e contrariando os argumentos masculinos. Quando Richard diz que a mulher fez uma *performance*, ele não dá crédito à sua subjetividade, como se o homem fizesse desdém pelas reivindicações dela, considerando sua expressão um fingimento, uma representação teatral.

Annabelle expõe a sua vida artificial, consequência do sistema capitalista, uma existência adulterada com barulho, loucura, barreiras à sua subjetividade e uma desumanidade sem precedentes. Ela repete a mesma frase com essa reclamação mais adiante quando conhece Paul, portanto sua retórica repetitiva expõe a condição existencial feminina que não se conecta com seu objeto de desejo, a sociedade, com a finalidade exclusiva do casamento. O homem é apenas o meio para atingir seu papel social. A repetição é, todavia, um recurso cômico, possibilitando ao público uma reflexão reiterada sobre a posição da mulher na sociedade.

Em vista disso, em *In our Profession*, o dramaturgo apresenta um expressionismo que alarga as possibilidades figurativas dos diálogos no confronto da personagem feminina com o mundo capitalista desumanizado. Williams dá, portanto, um sentido hiperbólico à linguagem, à expressão vocal, estendendo os campos da fala, criando retóricas que expõem mazelas e a experiência de vida apreendida, tal como uma *frase feita*. “Richard [*Pausa*]: Desculpe. Eu espero que você não esteja ofendida. / Annabelle: Eu estou acostumada a me desapontar com as pessoas. / Richard: Eu acho que todos nós estamos acostumados. Nós deveríamos estar (WILLIAMS, 2012, p. 76, tradução nossa).<sup>3</sup>

Ao figurar Annabelle, Tennessee Williams dispõe do expressionismo também com o conceito de dramaturgia do eu, desenvolvido por Peter Szondi (2011, p. 105). Todas as ações de Annabelle são rodeadas pelas personagens secundárias. Com isso, há um destaque da sua inabilidade em lidar com conflitos internos perante as exigências sociais, criando subterfúgios na fala para se esquivar delas. E o que causa essa inaptidão é o próprio capitalismo, que dilacera as subjetividades –

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>

Williams coloca como protagonista uma mulher pária desse sistema. Todas as personagens masculinas, portanto, são coadjuvantes, só existem para que sua fala tenha sentido – recurso desta dramaturgia do eu.

Mesmo com a entrada da personagem Paul, os homens continuam secundários, embora engendrem mentiras e pretextos para enganar a mulher, o que se revela o objeto central da peça. A ligação telefônica expõe a modernidade que está a favor do homem e a conversa resultante entre as personagens masculinas só se dá por causa da presença e do comportamento de Annabelle.

Richard: Tem uns cubos na geladeira. [*Ela sai devagar. E ele pega rapidamente o telefone e discá*] Paul? É o Richard. Desce aqui agora mesmo. Eu estou com uma garota e ela é um caso sério. [*Desliga e rapidamente abre uma revista enquanto ela volta*] Eles têm cada fotografia fodida nesse negócio (WILLIAMS, 2012, p. 76, tradução nossa).<sup>4</sup>

Os diálogos só têm fundamento se vistos sob a perspectiva da mulher, assim como a ação dramática, que é projetada unicamente dos seus pontos de vista e se desenrola por meio de suas subjetividades. Richard quer reinar sobre a mulher, ele imagina que sabe tudo que ela quer, pensa e deseja. Dá as características de um homem perfeito para desempenhar o papel social de marido ao falar do amigo Paul, uma forma de silenciá-la e demonstrar o quanto ele a domina com sua verbosidade. Porém, ela sempre se revela com respostas inteligentes.

A ligação telefônica é um recurso que cria uma nova situação para Annabelle, desde que é a ela que as ações precisam se subordinar. Richard faz duas ligações e, posterior a elas, a corista tem um novo desafio, como se embrenhasse em nova aventura para conquistar um novo homem e atingir seu objetivo social. Portanto, esta é uma marcação que tem paridade com os expedientes episódicos das peças de August Strindberg, tal como expõe Peter Szondi (2011, p. 105): a cada nova ligação, um homem; a cada homem, uma nova tentativa; cada tentativa é mais uma estação para Annabelle, outra fase a ser superada.

Williams não utiliza o mesmo sistema do dramaturgo sueco. Suas *estações* não são intituladas, porém tem, da mesma forma, ações renovadas que não dependem da anterior, tendo início e fim determinados. Cada homem na vida de Annabelle, após o telefonema, permite que experimente uma série de circunstâncias iguais às anteriores: ela tem o mesmo discurso estratégico. É nesse momento que Williams deixa clara a inadaptação da personagem à sociedade. Não há, propria-

mente, uma divisão de cenas, porém o caso com Paul só começa quando Williams já esgarçou as possibilidades dialógicas com Richard e o mesmo deverá acontecer com Ernest, quando ela esgotar seus argumentos com Paul. É uma forma de isolar a individualidade de Annabelle, evidenciando o que Peter Szondi (2011, p. 77-84) conceituou como sendo a crise do drama. Observa-se em Williams, portanto, de acordo com esse conceito, a necessidade de figurar questões existencialistas no diálogo, este o expediente formal que caracteriza o drama tradicional aristotélico.

O telefone, a grande invenção que mudou o sistema de comunicação na história da humanidade é, naquele momento, a metáfora que Williams utiliza para definir estações para a protagonista.

O dramaturgo faz um retrato social dessa personagem feminina em signos dispersos na peça, como se analisasse também Richard e Paul. No trecho abaixo, Richard insinua que Annabelle não é uma mulher capaz de servir a um homem como aquela que segue os protocolos do sistema, rebaixa-a ao citar a soprano Kristen Flagstad e a música de Stravinsky, que não reflete seu nível cultural. Ele faz distinção de classe. O trecho inteiro é um discurso depreciativo sobre a personagem feminina em termos culturais, sociais e humanos – o homem como dominante, desprezando a mulher. Richard figura o patriarcalismo, procurando retirar características nomeadas por ele como mais importantes do que aquelas que ela própria elege, considerando sua expressividade como *joguinhos*, mais uma vez considerando falsas suas atitudes.

Annabelle: Vamos ser honestos. Não vamos fazer joguinhos.

Richard: Isso é com você.

Annabelle: Você acha que eu sou desonesta?

Richard: Está tudo bem. Eu nunca esperei honestidade de uma mulher da sua profissão.

Annabelle: Por que não?

Richard: A honestidade é uma virtude que redime quem não sabe amar.

[...] Mmmm. Você gostaria de ouvir meu novo disco da Kirsten Flagstad?

Annabelle: Não.

Richard: Que tal *Sacre du Printemps* do Stravinsky?

Annabelle: Não! Eu não quero ouvir nenhum disco! É engraçado, eu ainda não conheci um homem que não ligue o rádio ou a vitrola ou vá para o banheiro quando uma mulher tenta lhe falar seriamente sobre alguma coisa! (WILLIAMS, 2012, p. 73-74, tradução nossa).<sup>5</sup>

Annabelle reconhece a dificuldade de comunicação com o homem dizendo o quanto a tecnologia (o rádio e a vitrola), intrinsecamente o próprio telefone, os afasta, impõe uma barreira virtual intransponível. Richard traz essas referências como uma maneira de impedir que o diálogo se prolongue. Assim, não haverá necessidade de argumentação, explicações maiores e entendimento da subjetividade da mulher.

#### **4 Os estereótipos das coristas em *In our Profession***

Annabelle, a protagonista de *In our Profession*, é uma destas mulheres coristas da representação dramaturgica de Tennessee Williams. Seu próprio nome já é uma remissão às *Belles* do Sul, significando *mulher cheia de graça e bela* – Anna e Belle. Contudo, sua menção nesta peça é uma evidente sátira às *Southern belles*, visto não possuir suas características, mas procurando um casamento de forma desesperada como se fosse uma delas.

Ela chama atenção pelo comportamento estereotipado da mulher que quer/precisa exercer seu papel social, companheira de um homem soberano. Todavia, é apenas uma artista do espetáculo de variedades, ao contrário dos modelos sociais de uma mulher a ser considerada apta para a instituição tradicional do casamento, com uma visão objetificada da mulher como moeda de troca ou para união de fortunas. Ela procura, seja por qual preço for, esse casamento de forma rápida, sem pensar na relação afetiva, no sentimento, nas subjetividades. Ela usa o homem, um expediente que soa cômico, para ser o agente de concretização do seu próprio papel social, claro na suposta inversão de valores. Ela domina a situação, ressaltando a dramaturgia do eu, deixando-o sem alternativa e sem reação perante seus queixumes, como um requerimento impositivo. Isso não funciona com Richard, mas influencia Paul, levando-o a aceitar o estranho pedido de casamento.

Ela acredita que somente sua feminilidade, a sedução e a beleza física são razoáveis para superar a ausência de sentimentos e a construção de uma relação sólida, tão inspirada nos processos do trabalho que exerce. Ela leva as exigências profissionais para sua vida privada, expondo uma mulher com sua subjetividade alterada pelo sistema capitalista: sua base está nos estereótipos de gêneros e na divisão sexual do trabalho, tendo na mulher a tarefa de procriação e o cuidado com o lar. Admite, portanto, que esses ditames sejam suficientes para sustentar um casamento. Revela-se a luta reconhecida de uma personagem em confronto com a sociedade castradora, elemento

essencial para a caracterização expressionista (SZONDI, 2011, p. 61, 109). “Annabelle: Não. Não me deixe agora! Eu – [*Ela sorri para ele corajosamente*] Eu vou ficar bem! Você se incomoda se eu – se eu me descansar em você? [*Ela se inclina sobre ele*] (WILLIAMS, 2012, p. 79, tradução nossa).<sup>6</sup>

A década de 1930 é conhecida por ser uma época em que as mulheres pensavam o matrimônio como um estandarte de felicidade, somente pelo seu cumprimento institucional. A percepção de Annabelle estava focada no estabelecimento de uma posição social que poderia equipará-la a uma mulher que não tivesse o seu passado de artista. Para obedecer à tradição, ela se sujeitaria a tarefas e ocupações familiares que remetem a menos valorização social. O casamento figura, desse modo, como um marcador social, uma instituição que realizaria uma higiene na sua vida privada, livrando a mulher de uma terrível praga para o capitalismo: a mulher solteira e que não obedece aos preceitos que a subordina ao homem.

Em plena Grande Depressão, ela não podia correr o risco de fracassar, ou passaria fome. Sua figura artística era foco da intolerância na sociedade conservadora estadunidense, crença tradicional herdada da Antiguidade. Atrizes sempre transgrediam as normas sociais e, muitas vezes, eram exploradas ou tidas como prostitutas. Uma dançarina, atriz ou corista na década de 1930 talvez jamais conseguisse algo além, em alternativa ao seu ofício. O medo do preconceito, da rejeição e do abandono a levou a atitudes discrepantes do esperado então de uma mulher, assumindo a posição do homem ao pedir em casamento os dois rapazes, algo remoto naquele momento histórico. Ela inverteu os papéis, criando uma situação que renteia o grotesco porquanto cômica: suas falas são uma retórica corrosiva à argumentação masculina, sendo, então, rápida, causando aceleração em toda sua realidade íntima, extrapolada para suas ações; e sua feminilidade exacerbada contrasta com a mulher meiga e afável requerida pela sociedade. Há, portanto, uma desfiguração do retrato da mulher convencional.

Essa postura retórica como corista, portanto, é a metáfora que determina a estrutura da peça. Figura o medo feminino do abandono, da pobreza e da mendicância, como consequência do mundo mercantilista e patriarcal. Ela incorpora a representação de um grande grupo de mulheres, outra característica expressionista evidente: Annabelle não é um indivíduo, figura as coristas daquela época. Ao perder seu espaço artístico não poderia mais ter seu brilho e seus sonhos. Sua realidade acabaria em definitivo. Sua busca por casamento não é apenas um sonho feminino

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>

pueril, mas uma necessidade social ou uma maneira de sobreviver no deserto capitalista. A forma cômica como é apresentada revela uma visão crítica dessa mulher da Grande Depressão querendo sobreviver, de onde a fuga é um grande risco de perda da moralidade, da sua identidade social e, até mesmo, da própria vida.

Williams não manifesta uma opinião hostil ou distorcida da mulher na representação de Annabelle ao apresentá-la como pária da sociedade, fora do papel solene estipulado, ou como uma ilustração estética da imagem da mulher retratada do cinema para o palco. Uma leitura com a chave do senso comum poderá levar a sátira, a paródia e a comicidade para uma compreensão rasa da dramaturgia, como se Williams ridicularizasse a figura feminina, reiterando assim posturas misógina e machista. O que se observa é uma particularização mimética da questão da mulher contrapondo sua realidade com os modelos da sociedade, portanto uma representação expressionista. O grotesco, com sua contextualização cômica, é um recurso de exagero que possibilita o estranhamento do espectador. Traz, portanto, reflexões fundadas na capacidade de visualizar a mulher em seu mundo repressor, perfilado com os diálogos de base lírica, visto ser um autor com forte influência da poesia, em particular a de Hart Crane<sup>7</sup> e de Arthur Rimbaud.

Há, de fato, um incômodo sobre a *emancipação do vulgar* ao se ter a compreensão discriminada pelo senso comum. Tennessee assume traços rudimentares do grotesco na tecitura desta personagem, deixando evidente seu papel político ao figurar questões tomadas no âmbito sociopolítico do mundo feminino. Evidencia-se, portanto, um Tennessee Williams diferente do hegemônico, que expõe posturas críticas ao *status quo* tanto na forma quanto no conteúdo, visto a mulher solteira fazer emergir um *modus operandi* que não convém ao capitalismo.

Isso fica evidente ao se perceber que, em sua obra da década de 1930, as mulheres não eram retratadas como heroínas, protagonistas ou agentes de seu próprio destino – tal como Annabelle e as outras personagens das peças que compõem o espetáculo de David Kaplan. Williams mostra que compreendia as novas posturas femininas, retratando-as como uma paródia do papel social feminino na figura da corista.

Em nenhum momento o dramaturgo figura a mulher defendendo a luta por direitos feministas ou as empoderando e espalhando ideologias sobre igualdade sexual. Tennessee mostra a sua personagem tal como uma mulher de sua época, todavia assegurada mimeticamente com uma forma

que ressalta um juízo sobre sua condição subalterna. Seu foco, portanto, neste retrato satírico, é uma composição irônica contra instituições, ideias e costumes. Assim, Annabelle se revela uma personagem à margem dessa sociedade, tendo em conta o contexto crítico em que o dramaturgo a figura.

O que poderia soar romântico ou melodramático, a declaração “eu te amo”, repercute como um pasticho na fala da personagem feminina, revelando contradições e ambiguidades da mulher em busca da solução de sua problemática social. As sutilezas de sua feminilidade são distendidas com rumores do grotesco, um comportamento distante da discrição, graciosidade e brandura exigidas pela sociedade.

Annabelle: Eu só estou dizendo que eu te amo, Richard.

Richard: Sim, claro que você me ama.

Annabelle: Ah, eu sei que não significa nada uma atriz dizer isso, ainda mais quando – quando ela é o tipo de garota que você está pensando que eu sou. Mas a diferença entre garotas do meu tipo e as outras garotas é apenas a experiência, Richard. Nós somos as mesmas por baixo da pele. Nós queremos a mesma coisa. Nós temos exatamente os mesmos ideais e desejos e – ah, Richard, eu sei que você sai com debutantes e filhas de homens ricos – homens do seu tipo sempre fazem isso – provavelmente você vai se casar com uma delas mais cedo ou mais tarde. Mas ela não vai te fazer tão feliz quanto eu, Richard. [*Ele se levanta.*] Pra onde você está indo? Ao banheiro? (WILLIAMS, 2012, p. 75, tradução nossa).<sup>8</sup>

Não é comum encontrar na dramaturgia estadunidense deste período uma abordagem desconectada das raízes do melodrama, da construção estereotipada da instituição do casamento e daquilo que se convencionou essencial para a satisfação subjetiva. A isso se nomeia o amor, exclusivamente, como a mola propulsora da vida. Assim, considera-se como se os indivíduos não vivessem em uma sociedade capitalista, não existisse opressão feminina e, por acréscimo, em um momento histórico estarrecedor em relação à economia. Deslocados como matéria cômica, o casamento e o amor trazem uma abordagem mordaz da situação, metáforas que extrapolam a vida privada, característica intrínseca da peça em um ato, portanto uma inovação na dramaturgia estadunidense. Dessa forma, Williams faz um recorte político e social da mulher.

Ela justifica seu comportamento *apressado* com a massificação do trabalho e a rigidez com que fora reprimida no ofício artístico. Revela, assim, a desumanização resultante de um sistema que a tratou como acessório de um engendramento maquinário. Ela, portanto, só terá valor se tiver as características que atendam ao *mercado* e se for olhada sem a pele que cobre seu corpo, igual ao de todas

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>

as mulheres. O expressionismo emerge quando Williams tem na corista o espelho de um produto, não um ser humano, descartado da linha de produção e que não consegue se adaptar às exigências sociais para refazer a vida. Desarrraigada dos padrões estabelecidos na sociedade, Annabelle é o desenho de uma personagem marginalizada por Richard, uma leitura personificada do mundo masculino e da sociedade tradicional.

Quando Annabelle diz que está sendo sincera, seu comportamento parece razoável e não causa estranheza. Ela explica sua dor, a dedicação exclusiva à sua arte por um período de sua vida e o preconceito que sofrerá se não se casar. Contudo, ao expor, de forma melodramática, sua fragilidade feminina, ressalta os predicados masculinos de superioridade e força. Sua esperteza está aí. Tennessee não está retratando uma mulher ingênua. Seu comportamento é um embuste. Ela sabe bem o que diz e o que fazer para atingir seus objetivos sociais, tentando manipular os homens. Essas suas ações tangenciam a farsa, porquanto levam empiricamente a peça a um tom cômico.

A sátira evidencia um contraponto caricato perante o sofrimento trágico. O filósofo e Nobel em literatura Henri Bergson afirma que “[...] o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (BERGSON, 2004, p. 7).

A figura de Annabelle revela uma subjetividade tão atrelada ao seu papel social, que mais parece uma obsessão, uma doença, remetendo a uma deformação do comportamento considerado socialmente natural para uma mulher – a expressividade ao extremo para chamar atenção. É, de fato, uma personagem situada no cômico.

Porém, não é um pastelão. Williams circunscreve o riso de forma ambígua, emergindo a tragédia capitalista da mulher por um ponto de vista satírico. Ao se repetir, inclusive com as mesmas frases, conquistando Richard e depois Paul, acelera suas falas, coloca-se como uma mulher que cumpre os requisitos sociais para se tornar esposa. Com essa sátira, o dramaturgo parece estar zombando do trágico, da tristeza e das impossibilidades.

Perante a tragédia de Annabelle, em não ter um marido para levá-la ao patamar que a sociedade lhe impõe, Williams faz um caminho reverso: não há exploração de sentimentos e emoções, nem exposição de uma mulher sofredora e agonizante. Annabelle não é uma personagem com a qual o público deva sofrer, expurgar seus vícios e torcer para conseguir viver o *American Way of Life*. O

dramaturgo faz com que o público se divirta com seus diálogos velozes, sua postura improvável e as soluções inolvidáveis para contornar o capitalismo e as imposições sociais. Aquilo que soaria como algo circunspecto, inconveniente e tragicamente prejudicial, para Tennessee é um expediente tão irônico que assume esse papel de sátira e até vulgaridade.

Annabelle: Você quer ficar comigo?

Paul: Sim.

Annabelle: Então me faça sua esposa.

Paul: Annabelle!

Annabelle: Eu sei! [*Ela se afasta dele e sorri*] Esta é a proposta mais surpreendente que você recebeu de uma mulher!

Paul: Esta é a *primeira* que eu recebo. [*Ele está bastante atordoado*]

Annabelle: Eu sou bonita e atraente. Eu vou ser uma ótima esposa para você.

Paul: Annabelle, você está –

Annabelle: Não. Eu estou falando completamente sério (WILLIAMS, 2012, p. 79-80, tradução nossa).<sup>9</sup>

A tradição atribui ao cômico uma função moralizadora de denúncia de vícios, comportamentos reprováveis e desvios da ordem ditada pelo sistema. Assim, o riso prepararia a repressão ou a correção. Neste sentido, parece servir para defender a instituição do casamento em *In our Profession*. Todavia, há no riso um elemento contrário a este viés conservador e muito utilizado no entretenimento. A arte, consagrada por elevar o pensamento humano, traz com seus processos o caminho para se ter o riso por aspectos possíveis do contrário e ter no fútil e no marginal a garantia da inocuidade (D'ANGELI; PAUDANO, 2007, p. 9), o que acontece com a fala de Annabelle.

A presença do riso no teatro, desde a dramaturgia clássica, é testemunha de uma origem não ideológica, mas semiótica. A comicidade, portanto, revelará um conflito moral e reflexivo no contexto psicossocial de Annabelle, trazendo à tona juízo de valores sobre a mulher naquela sociedade. Assim, é utilizada não só para alívio dramático em *In our Profession*, sobretudo traz sua capacidade de crítica sobre os abusos do mundo machista e patriarcal.

O riso suaviza, todavia, a agressão da figuração social descompassada de Annabelle, com isso, é “no teatro, um desvio da consciência crítica do público, da qual se espera que surja e se alimente o gesto de reação contra a estrutura social atacada” (D'ANGELI; PAUDANO, 2007, p. 17). Assim sendo, o riso tem servido ambigualmente de denúncia da sociedade injusta nessa obra de Williams, mesmo que dessacralizando a virtude social da mulher.

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>

Quem ri da estupidez e da loucura ri afirmando o poder da razão e, ao rir, exibe sua própria capacidade de empregar mecanismos racionais, instrumento não só de indagações, mas também da gestão da realidade, além de ser um fator modelador do pacto social (D'ANGELI; PAUDANO, 2007, p. 19).

Na narrativa de *In our Profession* frui a comicidade na postura de Annabelle e em seus diálogos pressurosos inspirados no cinema, com o propósito de contrapor a postura masculina tradicional que “sempre vence”. Essa superposição de elementos paradoxais revela um aspecto épico na estrutura formal da peça, mesmo sem que o autor tivesse contato com a obra de Brecht ainda e que só conheceria Piscator dois anos depois, ao frequentar a The New School for Social Research (‘Nova escola para a pesquisa social’), em 1940.

Desse modo, pode-se considerar a comicidade como um recurso épico, porém com disparidades em relação aos expedientes do teatrólogo alemão. O impacto cômico é a espinha dorsal do expressionismo na peça. O riso é um expediente de distanciamento crítico, possibilita o estranhamento do espectador perante as disposições sociais preditas como normatização do comportamento e leva à reflexão perscrutadora. Revela, no entanto, a mulher oprimida pela sociedade.

Não obstante, na primeira fase da carreira de Williams, o retrato paródico do papel social dos gêneros, do preconceito, do patriarcalismo e da figuração feminina estereotipada é uma inovação contundente de forma e conteúdo nos Estados Unidos, destacando *In our Profession* como um experimento em um ato que traz a situação de Annabelle para o zênite estético da obra. É um trabalho que revela um dramaturgo consciente da conjuntura e do contexto, inclusive, político da mulher.

Uma das características marcantes de Tennessee é ser um articulador engenhoso da forma em um ato, que não visa a desenlaces, fábulas, peripécias ou lições de moral, mas à exploração situacional de forma crítica e analítica. Desfoca, portanto, de uma escrita apoiada no conflito central de personagens individualizadas, destacando a própria característica da peça em um ato (SZONDI, 2011, p. 91). Assim, não há casamento, não há final feliz, não se verifica mudança na protagonista, bem como um final moralizante. Não há resoluções. Tudo acontece, tal como no chamado teatro do absurdo, como uma situação cíclica, na qual Annabelle recomeça sua luta por casamento com cada homem que conhece.

Annabelle se aferra a confissões de amor, dizendo a Richard que não é uma mulher leviana, que sua profissão foi nada mais do que uma experiência de amadurecimento enquanto mulher, que é capaz de ser uma dona de casa sustentada por um homem. Todavia, o seu desespero corrosivo, e cômico, não comove o rapaz. Não desperta nele interesse. Annabelle não dispõe de força para mudar o homem, assinalado como mais esperto na relação, ele sempre a supera. Talvez a grande questão desta expressividade de Williams em *In our Profession* seja: poderá a mulher ser agente de seu próprio destino? Poderá mudar o homem com seu charme e beleza?

Não querendo agir com violência verbal ou física, Richard chama o amigo Paul para tentar suportar a investida atormentada da mulher – o homem agora colocado como vítima. Contudo, de forma surpreendente, conquanto caricata, ela age igual com Paul, intimando-o ao casamento. Mesmo quando ele diz que acabaram de se conhecer, ela insiste que ele é apegado às convenções. Aparentemente, Annabelle se mostra uma mulher à frente de seu tempo por não dar atenção às praxes. Entretanto, ela é um engodo, porque suas ações estão focadas apenas em sua obediência social.

Além disso, a rapidez no jogo de sedução denota um tempo diferente em sua consciência, causando uma disparidade do real com o imaginário. “Tudo está acelerado” (WILLIAMS, 2012, p. 72, tradução nossa).<sup>10</sup> Mais um engenho épico não brechtiano, que se intensifica por despertar a bufnaria.

Como resultado, tem-se a destruição romântica da ilusão, configurando a perda do mundo real. Isso se dá pelo fato de que a passagem rápida do tempo em *In our Profession* é evocada como desprovida de objeto e colocada em uma vivência imediata da subjetividade apenas de Annabelle com sua dialogia, em paradoxo com o tempo comum na fala dos rapazes. Um afastamento da forma aristotélica, que faz o público demover-se entre os planos da realidade e da vontade da própria corista, levando a obra a uma narrativa quase metafísica. Outro mecanismo reconhecida-mente tomado de empréstimo ao cinema.

Annabelle age como se já tivesse havido muito tempo de convivência, ultrapassando as instâncias da familiarização das personagens entre si, as etapas da conquista, do namoro, como se estivesse vivendo nos dias virtuais contemporâneos, uma elucubração profética de Williams. Todavia, nada é alterado no ritmo da movimentação cênica, na maquiagem, figurino, iluminação, cenário, na fala ou mesmo na consciência das personagens masculinas. A aceleração não é empregada de maneira

---

TOLEDO, Luis Marcio Arnaut de. O estereótipo das coristas na dramaturgia de Tennessee Williams. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26193>>

mecânica para mostrar passagem de tempo, mas, ao contrário, para evidenciar a pressa da mulher em conquistar o espaço social perdido com seu ofício e sua necessidade de se sustentar, justificando, assim, sua pressa – a necessidade muda o tempo. Ela parece personificar a própria sociedade, a repressão em relação à mulher. “Annabelle: Em nossa profissão, Richard, as pessoas têm que se apropriar das coisas rapidamente ou elas escapam de nós” (WILLIAMS, 2012, p. 72, tradução nossa).<sup>11</sup>

Paul: Annabelle, você está –  
Annabelle: Não, eu estou falando sério.  
Paul: Mas nos conhecemos há alguns minutos!  
Annabelle: E daí? Por que ser convencional? Eu quero largar o show. Eu quero me casar. Se eu não fizer isso, eu vou –!  
Paul: Você vai o quê?  
Annabelle [*cobrindo o rosto*]: Acho que vou me matar.  
(WILLIAMS, 2012, p. 80, tradução nossa).<sup>12</sup>

Embora quebre a barreira do realismo com essas digressões temporais, a figuração masculina é harmonizada com a afronta ao padrão feminino com total mimetismo. Apenas as falas dela é que são afetadas, contrapondo-se ambigualmente às dos homens. Estes, por sua vez, quando se comunicam, trazem-na para seu tempo comum, tiram-na de sua instância lúdica vertiginosa. O esforço feminino é sempre destituído por simples ações do homem. “Richard: A quanto tempo a gente se conhece? Quarenta e oito horas! É um absurdo supor que qualquer coisa importante mesmo aconteceu entre nós nesse curto espaço de tempo” (WILLIAMS, 2012, p. 74, tradução nossa).<sup>13</sup>

Ao que parece, Paul se rendeu aos encantos de Annabelle, embora estranhe a situação. “É uma daquelas coisas incríveis que só acontecem nas manchetes de jornais” (WILLIAMS, 2012, p. 81, tradução nossa).<sup>14</sup> Porém, Richard não deixaria o amigo cometer tal loucura, reproduzindo os estereótipos machistas da lealdade entre homens. Ao mandar o novo “casal” para a cozinha buscar sanduíches para a suposta celebração do noivado, ele telefona para Ernest, outro amigo. Mais uma forma satírica contumaz de colocar o homem perante as investidas da mulher, como vítima de suas próprias regras.

[*Paul e Annabelle saem pela porta dos fundos. Richard vai rapidamente para o telefone.*]

Richard: [...] Ernest? Aqui é o Richard. Venha aqui no andar de cima agora. [*As cortinas começam a fechar.*] Paul e eu temos uma mulher aqui e ela está falando sério conosco! Depressa!!! (WILLIAMS, 2012, p. 72, tradução nossa)<sup>15</sup>

A última fala da peça, reproduzida acima, revela como a mulher é vista pela sociedade. E aqui não se trata apenas de uma mulher do *show business*. Ela não deve ser tratada com seriedade, como os homens costumam agir com as mulheres objetificadas em seu domínio. Tudo que ela diz e sente faz parecer uma brincadeira, um jogo para os homens. Não parece algo digno de ser considerado. O homem sabe que a mulher quer vivenciar seu papel social no casamento e ele sabe como sair desta “enrascada”, um expediente que o impede de exercer sua liberdade masculina.

Este destrato em relação à Annabelle revela a desconsideração com a mulher. Assim, ao homem, reserva-se a escolha de com quem e quando cumprir suas normas sociais. Somente ele pode se divertir com a corista, usá-la, brincar com os sentimentos, objetificando-a, tal como o usufruto de um produto de mercado: o homem possuidor de mulheres para se satisfazer e mostrar à sociedade e à família sua capacidade de dominá-las. Em consequência, o comportamento de Annabelle é o de se auto-objetificar, quando olha para si mesma como um utensílio de agrado sexual. “Annabelle: Paul. [*Ela o beija.*] Não é isso que você quer de uma mulher?” (WILLIAMS, 2012, p. 79, tradução nossa).<sup>16</sup>

A fala final encerra o assunto de forma zombeteira. A instituição do casamento é o que existe de mais sério a ser encarado pelo macho estereotipado que pode tudo na sociedade patriarcal.

## **5 A paródia e a crítica social em *In our Profession*: uma peça expressionista**

A primeira fase da carreira de Williams foi decisiva para que determinasse suas linhas estilísticas tanto para forma quanto para conteúdo em suas obras posteriores. *In our Profession* traz não só o lirismo e a ironia típicos de sua abordagem, mas também os processos de manipulação de linguagem que se estenderam por toda sua obra. Faz emergir, também, sua visão crítica da sociedade ao retratar mimeticamente os papéis de gênero. Com essa crítica, o dramaturgo revela pontos nevrálgicos da sociedade capitalista: a divisão sexual do trabalho, tendo por característica a destinação prioritária dos homens a atividades produtivas e de forte valor social agregado e político e a mulheres à esfera reprodutiva, com atividades relacionadas a cuidados e afazeres domésticos, tidos como menos nobres.

Há nesta peça um mordente de impressões épicas não brechtianas e expressionistas, que desviam o dramaturgo do realismo e do aprofundamento na vida privada do indivíduo, afastando, assim, esta peça da leitura hegemônica de realismo psicológico e de mulheres às voltas tão somente com o desejo sexual, caracterizações com as quais se convencionou enquadrar o autor, tal como fazem os pesquisadores James Fisher e Felicia Hardison Londré (2008, p. 396).

O expressionismo de Tennessee Williams não se apresenta tão somente como uma deformação da subjetividade da mulher em seu ambiente social. Revela sua inadequação no ambiente capitalista desumanizado e o incômodo perante as exigências masculinas. Além disso, configura-se uma dramaturgia em que todas as personagens e ações, inclusive o tempo, giram em torno de Annabelle, como acontece na *dramaturgia do eu*. Tennessee Williams adapta essa estética e expressa, à sua maneira, a condição social feminina, tanto nos diálogos adaptados do cinema quanto nas distorções cômicas de tempo na consciência de Annabelle, épicas por excelência, sem deixar de lado o lirismo e a laconicidade. *In our Profession* reflete a essência situacional e subjetiva da mulher por meio dessa visão cômica, hiperbólica e conflituosa do papel social de gênero.

Esta dramaturgia expressionista de Tennessee assegura que a corista protagonize a narrativa, subordinando as outras personagens, a fim de que suas instâncias sejam a base para a dramaturgia do eu. Porém, o autor renuncia à imitação do mundo, criando uma obra que faz uma releitura risível da própria realidade da mulher. Annabelle, portanto, pode se parecer com uma mulher buscando tão somente a felicidade individual – uma fácil e rasa abordagem sobre a individualização da corista. Ao reinterpretá-la, colocando-a como devota e cativa de um protótipo comportamental que atende ao sistema capitalista, o autor revela uma chaga social, e Annabelle passa a ser uma figuração da mulher de seu tempo. Sendo assim, Williams zomba da sociedade patriarcal com o seu expressionismo, construindo uma caricatura do espírito da mulher que sofre para cumprir os protocolos, domina os homens com o dialogismo, mas é subjugada por eles nas ações.

Desse modo, não se pode dizer que Tennessee seja um dramaturgo expressionista em si, por não possuir, de fato, as características do movimento de maneira explícita. Entretanto, é possível afirmar que ele usa, na década de 1930, alguns de seus elementos, criando um expressionismo lírico tão crítico, eloquente e vivaz quanto sua origem na dramaturgia do eu. Isto está claro na corista que

personifica a repressão à mulher e nos diálogos rápidos e contumazes. Williams faz, portanto, como afirma a pesquisadora Linda Dorff (1997, p. 14, tradução nossa), a “objetificação da subjetividade”<sup>17</sup> da mulher.

Deve-se lembrar que a estética expressionista não é um conceito unívoco, mas um termo que pode ser aplicado a toda manifestação artística que, embora seja convergente em sua poética, é caracterizada por recursos e repertórios diversificados. Assim, o termo pode se referir a obras ou movimentos que desenvolveram uma rebelião contra uma ortodoxia estilística. Ao aproximar a obra de Williams ao expressionismo, exterioriza-se uma pertinente e rara consideração sobre os aspectos estruturais inovadores de sua dramaturgia, que quase nunca são reconhecidos, como a dramaturgia do eu e os aspectos simbólicos exteriorizados em signos, metáforas e diálogos representativos de uma subjetividade que busca superar as limitações do sistema capitalista que a reduz. Além disso, é possível encontrar em sua narrativa uma tangência à estrutura em estações, típica do expressionismo europeu, que Williams adapta sem episódios determinados com títulos, mas com ações com início e fim: após a ligação telefônica há o aparecimento de um novo homem, um novo desafio à mulher para usar as mesmas sentenças. A situação cíclica e episódica é, de fato, uma justaposição formal da laconicidade com o expressionismo para evidenciar a questão social da mulher.

O dramaturgo retrata a vida feminina como é, de fato, e isso já basta para a reflexão. Paladinas da justiça, destemidas heroínas que excedem a realidade, não têm espaço na obra do autor. Tennessee faz um retrato das mulheres proscritas e com comportamento marginal, ao se considerar os protocolos sociais, o que revela sua crítica mordaz ao *status quo*.

O retrato estereotipado e paródico, contrastado com a trágica posição do papel social da mulher, ainda em contraponto com o homem, demonstram a visão cáustica do dramaturgo sobre o papel estipulado de gêneros naquele momento histórico, porém com reflexos na contemporaneidade. Nada didático, contudo, lacônico, expõe estes pontos nevrálgicos da sociedade de forma caricaturesca, sem deixar a força poética de diálogos que rememoram os roteiros cinematográficos da década de 1930. Sendo assim, *In our Profession* pode ser considerada uma obra expressionista em

que o autor se notabiliza na linguagem por fazer uma conjugação estética com esses roteiros, criando uma obra puramente experimental e à espera de novos interesses para ser transplantada para os palcos.

pós:

## REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- D'ANGELI, C.; PAUDANO, G. **O cômico**. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- DORFF, L. **Disfigured Stages**: The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983. 1997. 401 f. Tese (Doctor of Philosophy) – University of New York, New York, 1997.
- FISCHER, James; LONDRÉ, Felicia Hardson. **Historical Dictionary of American Theater – Modernism**. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
- HALE, Allean. Early Williams: the Making of a Playwright. *In*: ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.). **The Cambridge Companion to Tennessee Williams**. Cambridge: United Kingdom at the University Press, 1997. p. 11-28.
- KAPLAN, David. **Tenn Years**: Tennessee Williams on Stage. East Brunswick: Hansen Publishing Group, 2016.
- KEITH, Thomas. Notes on the Text. *In*: WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams One Act Plays**. Edited by Thomas Keith. London: Methuen Drama, 2012. p. 271-282.
- PROVINCETOWN Tennessee Williams Theater Festival. Disponível em: <<http://twptown.org/>>. Acesso: 12 mar. 2021.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Raquel I. Rodrigues. São Paulo: Cosac Naif, 2001.
- WALKER, Julia A. **Expressionism and Modernism in the American Theatre**: Bodies, Voices, Words. New York: Cambridge University Press, 2005.
- WILLIAMS, Tennessee. **Tennessee Williams One Act Plays**. Edited by Thomas Keith. London: Methuen Drama, 2012.

## NOTAS

---

1 Embora o uso do itálico se restrinja a títulos de livros, filmes, espetáculos e palavras estrangeiras, no caso do texto teatral as rubricas também são destacadas em itálico, o que será mantido nesse artigo.

2 “Annabelle: It’s hideous. It gets on my nerves. It reminds of the life that I’m leading. Loud, crazy, glaring, senseless, stupid! [*She springs up and pulls down the shade.*] Richard, the show leaves tomorrow. I can’t go on with the show. I’m sick on it. It’s like being tied to the tail of a run-away horse. One town and the next and the next. It’s been going on like that for nearly eight years, and oh, I’m so dreadfully tired of it. [*Going to him suddenly.*] Why don’t you cut me loose from it, Richard? Why don’t you catch me here in your arms and let me rest for a while?”

Richard: Excuse me. [*He moves away.*]

Annabelle: What’s the matter? Have I bored you, Richard?

Richard: Not at all. You gave a very convincing performance. [*Touches his forehead.*] I have a headache.

Annabelle: Oh. Am I responsible for it?

Richard: Yes. Would you mind fixing me some cracked ice?”

3 “Richard [*pause*]: Sorry. Hope you aren’t offended.

Annabelle: I’m used to being disappointed in people.

Richard: I guess we all are. We should be.”

4 “Richard: Paul? This is Richard. Come downstairs right away. I’ve got a girl down here and she’s gone serious on me. [*Hangs up and quickly opens magazine as the girl re-enters.*] They’ve got some damned nice photography in this thing.”

5 “Richard: Let’s be honest with each other. Let’s not play any games.

Annabelle: That’s up to you.

Richard: It’s all right. I never expect honesty of a woman in your profession.

Annabelle: Why not?

Richard: It’s the redeeming virtue of a bad amateur.

[...] Richard: Mmmm. Would you like to hear my new record of Kirsten Flagstad?

Annabelle: No.

Richard: How about Stravinsky’s *Sacre du Printemps*.

Annabelle: No! I don’t want to hear any records! It’s funny, I’ve never known a man yet that didn’t turn on the radio or the Victrola or go to the bathroom when a woman tries to make him talk seriously about something!”

6 Annabelle: No, don’t! Don’t leave me right now! – [*She smiles at him bravely*] I’ll be all right! Do you mind if I – if I rest on you for a while? [*She leans against him.*]

7 Hart Crane (1899-1932) foi um poeta estadunidense modernista. Sua poesia tinha influência de Ezra Pound e T.S. Eliot. Apesar de ter falecido jovem, ao se suicidar quando se jogou de um navio no Mar do Caribe, tornou-se um dos poetas mais influentes em seu país. Seu poema mais famoso é “The Bridge” (‘A ponte’), uma alegoria otimista sobre os Estados Unidos, referindo-se à Ponte de Manhattan, em Nova Iorque.

8 “Annabelle: I’m simply telling you that I love you, Richard.

Richard: Yes, of course you do.

Annabelle: Oh, I know it doesn’t usually mean anything when an actress says that, especially when – When she’s the kind of a girl that you think I am. But the difference between girls of my sort and other girls is just a difference of experience, Richard. We’re the same underneath. We want the same thing. We have exactly the same ideals and desires and – oh, Richard, I know that you have dates with debutantes and rich men’s daughters – men of your sort always do – probably you’re going to marry one of them sooner or later. But she won’t make you as happy as I would, Richard. [*He rises.*] Where are you going? To the bathroom?”

9 “Annabelle: You want to keep me?

Paul: Yes.

Annabelle: Then take me as your wife.

Paul: Annabelle!

Annabelle: I know! [*She moves away from him and smiles.*] That’s the most surprising proposal you’ve ever received from a woman!

Paul: It’s the *first* I’ve ever received. [*He is rather stunned.*]

Annabelle: I’m beautiful and desirable. I’d make you a very good wife.

Paul: Annabelle, you’re-

## NOTAS

---

Annabelle: No, I'm completely serious."

10 "Everything is speeded up."

11 "Annabelle: In our profession, Richard, people have to catch at things very quickly or they get away from us."

12 "Paul: Annabelle, you're—

Annabelle: No. I'm completely serious.

Paul: But we've only just met a few minutes ago!

Annabelle: What of it? Why be conventional? I want to quit the show. I want to get married. If I don't, I'll —!

Paul: You'll what?

Annabelle [*averting her face*]: I'll probably kill myself."

13 "Richard: How long have we known each? Forty-eight hours! It's absurd to suppose that anything really important has happened between us in such a short time."

14 "It's one of the incredible things that only happens in newspaper stories."

15 "[Paul and Annabelle go out the rear door. Richard goes quickly to the phone.]

RICHARD: [...] Ernest? This is Richard. Come on upstairs right away. [Curtains begin to close.] Paul and I have a woman up here and she's gone serious on us! Hurry!!"

16 "ANNABELLE: Paul. [She kisses him.] Isn't that what you want from a woman?"

17 "Objectification of subjectivity."